آفاق السينما

١١

# أطياف وظلال

## أوراق عن العلاقة بين السينما والمأثور الثقافى





عبد الحميد حواس



الهيئة العامة لقصور الثقافة

آفاق السينما

11

الهيئة العامة لقصور الثقافة



الهيئة العامة لقصور الثقافة



# أطياف وظلال

## أوراق عن العلاقة بين السينما والمأثور الثقافى

عبد الحميد حواس

# آفاق السينما

الهيئة العامة لقصور الثقافة




المراسلات باسم مدير التحرير على العنوان التالى ١٦ أ شارع أمين سامى
القصر العينى - القاهرة رقم بريدى ١١٥٦١

# اعتراف بدلاً من مقدمة

هذه كتابات يعود أغلبها الى ربع قرن مضى أو يزيد. وربما يعلق البعض : وما الذى ذكرك بها الآن ؟ وقد يزيد بعض آخر، بعد قراءتها : ليتك تركتها هاجعة ونسيتها ! والواضح أنى كنت أشاطرهما الرأى، بدليل أنى أهملتها كل هذه السنوات، وأنى نسيت حتى مواضع نشرها ، وأنه سقط بالفعل - من هذا الكتاب غير قليل مما كتبته فى ذلك العهد .

غير أن عدداً من نقاد السينما ودارسيها ومبدعيها والفاهمين فى الشأن السينمائى - ممن احترم رأيهم - رأوا غير هذا الرأى . وأوصوا بجمع هذه الكتابات وضمها فى كتاب واحد، حيث توسموا فى نشرها معاً ما يضيف الى الثقافة السينمائية، وغالى بعضهم ورأى فيها طرحاً لرؤى متميزة وتأسيسا لنظرية سينمائية مصرية، سواء على المستوى التاريخى والاجتماعى أو على المستوى الثقافى والجمالى.

وأعترف أنى كنت أمارس إحساساً بالرضا عن الذات عقب الادلاء بمثل هذه الآراء . ومع هذا ، فإنى لم أمض إلى هذا الحد من الوثوق والامتلاء بالذات الذى يدفع إلى جمع هذه الكتابات ونشرها فى كتاب واحد . ففضلاً عن العوامل الناتجة عن مضى الزمن وتراخى السنين وما ينتج عنها من فقد للدافعية، كان هناك - دوماً اعتقادى بأن الفروض والأطروحات التى قدمتها هذه الكتابات فى حاجة الى مزيد من الشغل والتنمية ، سواء من وجهة التعميق الرأسى أو من وجهة التقصى والشمول الأفقى .

بيد أن مضى الزمن أصبح – هو نفسه – حافزاً لجمع هذه الكتابات . فقد تجاوز صاحبها الستين ، بعد أن حدثت له وللبلاد – بل وللعالم – متغيرات كثيرة بالغة الشدة، إن على الصعيد الاجتماعى وإن على الصعيد الثقافى، وإن فى الحقل السينمائى خاصة. وكل هذا أصبح دافعاً لإعادة قراءة مشاغل الفكر السينمائى إبان نهضته فى الفترة منذ نهايات الخمسينات حتى بدايات الثمانينات من القرن العشرين .

وفى تقديرى أن هذه الكتابات المجموعة فى هذا الكتاب، وإن كان لها منحاها الخاص، هى إحدى نتاجات تلك الحقبة وثمرة من ثمار الحركة السينمائية المضطرمة بالأفكار فى ذلك الحين . وتولدت الفروض والرؤى التى طرحتها هذه الكتابات نتيجة تلاقح الأفكار وتحاور التصورات والتوجهات المتباينة التى كانت سائدة إذ ذاك . فهذه الكتابات – من هذه الزاوية – تعد تجليا من تجليات الحركة السينمائية فى ذلك الزمن . وتنتسب الى مشاغل الفكر السينمائى فى تلك الحقبة، أكثر مما يمكن أن تنتسب الى مؤلف فرد، حتى وإن كان شخصى الضعيف . وفى هذا السياق، قد يكون من نتائج مد خط الفكرة على استقامته أن نقول «بموت المؤلف» مثلما قال أحد تيارات النقد الأدبى المعاصرة !

غير أن مؤلف هذه الكتابات يود أن يعترف – قبل اعلان موته – أنه لا يتنصل من انتساب هذه الكتابات الى شخصه بأن ينسبها الى مجمل الحركة السينمائية ، بقدر ما يود أن يقر بأن أفضل ما فيها يعود الى حوار الأفكار فى ذلك العهد ، أما نواحى القصور فهى تعود الى تقاعس كاتبها منذ ذلك العهد أيضا ! كما أنه يود أن يضيف الى اعترافه السابق اعترافاً آخرا بأن نيته – التى قد تشفع له – وقصده من كتابة هذه الكتابات ونشرها كان إثارة الوعى بالمداخل التالية فى حسن تفهم المنتج السينمائى :

١ - السينما - فضلاً عن خصائصها المعروفة أو ربما نتيجة لهذه الخصائص - منتج ثقافي، يجب أن نقيمه ونتعامل معه على هذا الأساس ، وبهذا الأساس يحسن فهمنا إبداعاً وتلقيا . ونقصد بالثقافة معناها العلمى المستعمل فى الدراسات الإنسانية، باعتبار أن الثقافة رؤية جماعة اجتماعية معينة للعالم وطريقتها المخصوصة فى الحياة وأسلوبها فى العيش . وباعتبار مكونات هذه الثقافة منظومة من الرموز والعلامات والايماءات التى تحيل الى نسق من الدلالات والمعانى والقيم . ( وبالمناسبة ، فقد أصبح النقد الثقافى فى أيامنا هذه أحدث اتجاهات النقد الأدبى والفني، وبعد مرور ربع قرن على مشروعنا هذا ! ).

٢ - السينما - فضلا عن خصائصها المعروفة أو ربما نتيجة لهذه الخصائص - منتج جماهيرى. ومن ثم يجب أن نضع فى اعتبارنا اللغة التى تنشىء بها السينما خطابها الى جمهورها، وكيف تقيم حوارا مع ذهنيته ومنظومته من الرموز والعلامات والايماءات لكى تتواصل معه وتوسع من دائرة مرتاديها .

٣ - السينما - فضلا عن خصائصها المعروفة أو ربما نتيجة لهذه الخصائص - منتج عضوى. فرغم البعد العالمى والإنسانى العام المشترك فى الأعمال السينمائية، فانها ترتبط أساسا بالوضع المخصوص للمجتمع المحدد الذى توجد به ، سواء على مستوى انتاجها أو على مستوى استهلاكها، ولهذا يجب قراءة السينما، تاريخيا وفنيا ، قراءة عينية مرتبطة بالواقع فى تداخلاته المتنوعة ، سواء على مستوى صناعة الأفلام وانتاجها أو على مستوى تلقيها واستهلاكها . وما لم يكن العمل السينمائى عملا عضوياً بالنسبة لمجتمعه فانه يكون عملا مغتربا بالنسبة لمنتجيه ومتلقيه .

٤ - السينما - فضلاً عن خصائصها المعروفة أو ربما نتيجة هذه الخصائص - منتج يرتكز فى مرجعيته على مكونات الثقافة الشعبية . حيث إن الثقافة الشعبية هى البنية الأساس التى يقوم عليها كل من الثقافة الدارجة والثقافة الرسمية ، وهما

اللحمة والسدى اللذان تنسج بهما السينما أفلامها .

٥ - السينما - فضلاً عن خصائصها المعروفة أو ربما نتيجة هذه الخصائص - فن مراوغ ، متعدد الوجوه ، أو على الأقل بوجهين ! وهذا أحد أسباب أسره لمحبيه وامتاعه لمرتاديه . إنه فن يقوم على عرض صور لحيوات بشرية ومواقف معيشة أو متخيلة، وهو يعرضها وكأنه يكشفها لملايين المشاهدين ، ولكنه - فى الوقت نفسه - يغطيها بما يراكمه على هذه الصور من مصاحبات سياقيه وما يلفها من ايحاءات نتيجة تكوين الكادر والمشهد وتقطيعات المونتاج والإيقاع . إن فن السينما أداته أطياف متحركة، ولكنها أطياف ذات ظلال، وكل ظل من هذه الظلال يلمح الى معنى ودلالة أو يومىء الى فكرة وقيمة .

أنهى اعترافى هذا ، داعياً لى ولكم بحسن الإفادة ومزيد من الوعى المؤديين الى تفهم أعمق وأرحب لهذا الفن الآسر ، فن الأطياف والظلال، فن السينما .

**عبد الحميد حواس**

الدقى مايو ٢٠٠٠

# عبد الحميد حواس
# ناقداً سينمائياً

ابتداء من حسن جمعه أول ناقد سينمائى مصرى، وحتى أحدث نقادنا السينمائيين الواعدين أحمد رشوان، مرورا بسعد نديم وأحمد الحضرى وصبحى شفيق وفتحى فرج وسمير فريد وخيرية البشلاوى وعلى أبو شادى وكمال رمزى ومصطفى درويش ورفيق الصبان وأحمد يوسف وغيرهم، ومنهم كاتب هذه الكلمة، أقول ابتداء من أول نقادنا السينمائيين الى آخرهم حتى الآن ، ظلوا يمثلون اتجاها عاما واحداً - تقريبا - فى نظرتهم الجمالية للأفلام، على اختلاف مستوياتهم.

المقاييس الجمالية التى تحدد نظرة معظم نقادنا للفيلم عادة - وبشكل يكاد أن يكون مطلقا - هى مقاييس جماليات السينما التى وضعها منظرو الغرب، وإن اختلفوا فى التفاصيل . بعض النقاد يقتصرون على هذه المقاييس وحدها على قدر مطابقة الفيلم لها ترتفع قيمته فى نظرهم.

وبعض النقاد لا يقتصر على هذه المقاييس وحدها، وانما ينظر معها الى مدى ارتباط الفيلم بقضايا وقيم اجتماعية أو فكرية تخصنا. ومنهم من يبالغ فى الأهمية الاجتماعية / الفكرية ، ويجعل منها وحدها المقياس لقيمة الفيلم، اهمالا للقيم الجمالية السينمائية أو جهلا بها .

كل هذا النقد بتنويعاته وعلى مختلف مستوياته، رغم أهمية الكثير من نماذجه . (ولدينا ممن ذكرناهم من كبار النقاد ما قدم نماذج نقدية متميزة تمثل اضافات

حقيقية لثقافتنا العربية)، إلا أنه ظل – فى عمومه – محصورا من الناحية الفنية والجمالية داخل اطار مرجعية قواعد اللغة السينمائية وجمالياتها الوافدة . ولم يكن ذلك غريبا – فى البداية خصوصا – بالنسبة لفن وافد أصلا .

عبد الحميد حواس وحده هو الذى أضاف للنقد السينمائى العربى محاولة جديدة وفريدة غير مسبوقة أو ملحوقة حتى الآن ، حين طرح مرجعية جمالية أخرى تتمثل فى تراثنا الشعبى، وجعل منها مقياسا جديدا (مضافا) لتحديد قيمة الفيلم. واستطاع من خلال هذه النظرة الجديدة وما تحمله من قيم ومعايير، أن يطرح أسئلة جديدة، ويقدم اجابات جديدة ، ومنها اجابات لاشكاليات عجز النقد التقليدى عن تفسيرها مثل : لماذا يفشل الفيلم رغم ارتباطه بالمقاييس الجمالية المعتمدة ؟ ولماذا ينجح فيلم آخر تخلى عنها ؟ كما يقدم اجابات جديدة عن الهوية وكيف تتحقق فى الفيلم، وعن أسباب صعود وهبوط السينما المصرية، كما يدفعنا لإعادة النظر فى تاريخنا السينمائى فضلا عن إعادة النظر فى تقويمنا لفن الفيلم وتجلياته من أفلام .

* * *

فى أول حلقة بحث سينمائية ينظمها المجلس الأعلى للثقافة ١٩٨٤ تحت عنوان «الإنسان المصرى على الشاشة» ، قدم عبد الحميد حواس أول أبحاثه، المتعمقة التى تحمل وجهة نظره النقدية الجديدة بعنوان «السينما المصرية والثقافة الشعبية»، وكان لى شرف دعوته للمشاركة بهذا البحث فى هذه الحلقة البحثية حيث كنت المشرف على تنظيمها . وقد وضع عبد الحميد لبحثه العنوان الفرعى التالى : «مشروع تخطيطى أولى لمحاولة فهم خصوصية وضع السينما فى مصر من مدخل فولكلورى»، وهو ما يشير الى حداثة البحث، أما عن جديته فقد كشفت عنها منهجيته الجدلية المتعمقة فى تناوله للعلاقة بين محاور ثلاثة هى : السينما المصرية ، والتراث الشعبى ، وتاريخ مصر الاجتماعى . وكان لسعة علمه بالمجالات الثلاثة ما أعانه على

استخلاص نتائج جديدة.

يرى عبد الحميد حواس أن السينما عندما وفدت إلى مصر وجدت على ساحة الثقافة الشعبية ألوانا من فنون العرض مثل خيال الظل وصندوق الدنيا الى جانب ألوان من العروض ذات العروق الدراجة مثل عروض المداحين والمنشدين ورواة السير والقصص، وهو ما يفسر لنا في رأيه القبول السريع - نسبيا - لدخول السينما الى الحياة الثقافية المصرية.

ويثبت لنا عبد الحميد بالأمثلة والتحليل كيف أن مأثور الثقافة الشعبية ظل يمتد بانتظام في التيار الغالب من السينما المصرية. ومن أهم ما يقدمه في بحثه - من وجهة نظرى - هو تفسيره الجديد (القائم على التحليل) لسر نجاح الفيلم المصرى أو سقوطه بناء على علاقته بالمأثور الشعبى.

من خلال تحليله لفيلم «العزيمة» اخراج كمال سليم ١٩٣٩ يكشف لنا عن ثراء الفيلم بالمأثور الشعبى. والأهم من ذلك هو كيفية توظيف الفيلم لهذا المأثور الشعبى في بنائه الفنى بحيث يؤدى إلى تجذير وتأصيل هذا الفن في ثقافتنا. وهوما حقق نجاح الفيلم - في رأيه - وارتفاع قيمته. وذلك على خلاف ما حدث بالنسبة لأفلام أخرى استخدمت المأثور الشعبى كديكور زخرفى سواء على مستوى المكان أو الحدث أو الشخصية مما أفرغ المأثور الشعبى من قيمته . ويضرب مثلا عليها أفلام «عزيزة» حسين صدقى ١٩٥٨ و «قاع المدينة» و «أدهم الشرقاوى» إخراج حسام الدين مصطفى. وقد اختار الأفلام الثلاثة ليمثل كل منها محورا من محاور العلاقة غير الصحيحة بالتراث الشعبى. كاشفا بتحليله لها عن أسباب هذا الفشل .

ويعود عبد الحميد حواس الى تعميق رؤيته التى طرحها في بحث آخر عن «السيرة الشعبية العربية في السينما المصرية». وهو البحث الذى قدمه للمؤتمر الدولى للسير الشعبية (جامعة القاهرة ١٩٨٥). وفيه يواصل بحثه في علاقة السينما

المصرية ايجابا وسلبا بالتراث الشعبى، وذلك من خلال تناولها للسير الشعبية خاصة، محاولا أن يكتشف بعض خصوصيات السينما المصرية التى شكلتها العلاقة الجدلية بين هذا الفن الوافد والمأثور الشعبى للسير الشعبية. كما يناقش من خلال ذلك علاقة الفنان بالتراث الشعبى ليضع أمامنا ما يراه من المسالك الصحيحة لهذه العلاقة بين الفن والتراث .

* * *

قبل وبعد هذين البحثين (على المستوى النظرى) يكتب عبد الحميد عدة مقالات (على المستوى التطبيقى) تنشر بنشرة نادى السينما وغيرها من المطبوعات المتخصصة. يتناول فى هذه المقالات أفلاما بعينها يحللها على أساس من القيم التراثية . فى مقدمتها مقاله عن فيلم «البداية» لصلاح أبو سيف. المقال يحمل عنوان «نقض اليوتوبيا والتاريخ بين الاسقاط والكاريكاتير» فيكشف من عنوانه اتجاهه النقدى التراثى. ومنها مقاله عن الفيلم الايرانى «رحلة الحجر» الذى يربط بينه وبين قصص سير الإمام على ابن أبى طالب، فضلا عن جوانب تراثية دينية أخرى. ومنها مقالة عن فيلم «نوسفيراتو» لهيرتزوج الذى يرتبط بتراث شعبى انتشر داخل أوربا وخارجها عن مصاص الدماء.

ورغم أن مقالات أخرى - كتبت فى مرحلة سابقة - لا يتبين فيها القارىء بسهولة اتجاه عبد الحميد الخاص فى النقد، حيث تخلو من المصطلح التراثى المباشر، إلا أن المتأمل لها لا يلبث أن يكتشفه ضمنا فى تقديمه لفيلم «أسوار الطين» برتوتشيللى، على أساس من صدق الفيلم فى التعبير عن الاطار الاجتماعى الثقافى للقرية الجزائرية التى تجرى بها الأحداث يعينه على ذلك - كما يذكر فى صدر المقال - تأمله لما يجرى فى قريته (المصرية).

وعلى نفس الأساس (الاطار الاجتماعى الثقافى) يقيم عبد الحميد دفاعه عن حق

الجمهور المصرى فى عِدم تواصله مع فيلم «وجها لوجه» إخراج بيرجمان ، بعيدا عن التفسيرات الجاهزة التى تتهم الجمهور بالجهل أو تدنى القدرة على التذوق .

وفى مقال «التوصيل والتشويش فى اسكندرية ليه» يناقش العلاقة بين البناء الفيلمى واستقبال الجمهور له ليصل من تحليله الى أن الفيلم كان «حريصا على أن يعالج أشياء كثيرة ، وفى نفس الوقت كان حريصا على الجدة فى معالجته. والافراط فى الأمرين كان مبعث تشتت».

ولكن هناك من المقالات أيضا ما يفقد سمته النقدية الخاصة عند عبد الحميد حواس، ونرى الحاقها بالاتجاه العام للنقد السينمائى فى مصر، وإن كانت تتخذ أكثر تيارات هذا الاتجاه اقترابا من روح النقد التراثى الذى ابتدعه عبد الحميد فى ثقافتنا ، حيث يقوم النقد فى هذه المقالات على أساس من تحليل المضمون الفكرى للأفلام. وكانت هذه التحليلات التى تضمنتها هذه المقالات التى جاءت مبكرا قبل التوصل الى منهجه الخاص، تكشف عن قدرة عبد الحميد التحليلية المتعمقة فى استخلاص الدلالة التى تتخفى أحيانا وراء التكنيك ، مما قد يصعب على غيره اكتشافها .

من هذه المقالات مقالة عن فيلم «المغامرة هى المغامرة» إخراج ليلوش الذى يرى فيه - كما حدده فى العنوان - «رش السم بالسكر». وفى مقاله عن فيلم «حرب الكواكب» إخراج جورج لوكاس يفصح عنوانه عن سؤال ستنكارى «حرب الكواكب أم حرب الأفكار». وفى مقاله عن الفيلم المجرى «عندما يعود جوزيف» إخراج كوفاتش يكشف عن المستوى الدلالى الذى غاب عن نقد سابق للفيلم .

* * *

لعل أهم محاولات عبد الحميد حواس التطبيقية - فى نظرى على الأقل - هى دراسته الفريدة عن فيلم «بس يابحر» التى قدمها فى «ندوة التراث الشعبى والتراث

العربية». وهى تمثل نموذجا رفيعا للنقد السينمائى عامة، والنقد السينمائى التراثى خاصة الذى أبدعه عبد الحميد والدراسة تكشف عن ثقافة واسعة فى اللغة السينمائية والبناء الفيلمى، فضلا عن التراث الشعبى العربى، ولكن الأهم ما تميزت به من منهج جدلى سيموطيقى فى التحليل والمقارنة واستخلاص الدالات واستنساخ الدلالات .

تبدأ الدراسة بتحليل استهلال الفيلم تحليلاً فنيا وتراثيا لتكشف لنا الى أى مدى نجح هذا الاستهلال فى اختيار وسيلة فنية معروفة سينمائيا تتفق ووسيلة أدائية متواترة فى المأثور الشعبى العربى لينتهى إلى أن «ما رأيناه يتحقق على الشاشة هو محصلة جدل بين هذين المصدرين وامكانات صناع الفيلم ورؤية مخرجه».

وتنتقل الدراسة الى تحليل الهيكل الحكائى، تستخلص دالاته لتكشف لنا إلى أى مدى يقترب هذا الهيكل الحكائى من هيكل الحكايات الشعبية ، وفيما يختلف عنها «فمن أرضية المأثور الشعبى يمكن «التلاغى» مع الجمهور، ومنه يتحرك الفيلم الى علامات دلالية مباينة ومناقضة تحدث خلخلة للاستنامة للمألوف والمعتاد وتطرحه للتأمل من جديد».

ومن ناحية الأداء البلاغى تذهب الدراسة الى أن الفيلم طوع التراث التقنى والبيانى حتى يتواشج مع ما هو متواتر من وسائل بلاغية وبيانية فى مأثور الإبداع الشعبى. وهو ما يؤدى الى ايجاد لغة مشتركة تساعد الفيلم على التواصل مع جمهوره. وفى هذا الاطار تحلل الدراسة أداء الفيلم فى استخدامه للعناصر البلاغية ومنها الطباق والمقابلة، والتنميط ، والتكرار ، والتضمين أو التنصيص . ومن خلال هذا التحليل الفنى (التقويمى أيضا) تكشف لنا الدراسة عن امكانات المأثور الشعبى فى تأصيل هذا الفن الوافد وتوطينه .

وتنتهى الدراسة بخمس مؤشرات هى بمثابة الشروط أو المبادىء التى يراها عبد

الحميد حواس لتأصيل فن الفيلم فى ثقافتنا وتحقيق هويتنا. وكما يقول : لن يأتى تمايز الهوية من مجرد الاشادة بتراث الأجداد واستحضاره ولا بالرجوع اليه والعيش فيه، كما لن يتم بمجرد الاغراق فى تمجيد ما هو محلى أو بالنزوع الى «فلكرة» ثقافتنا، وانما تمايز الهوية الرشيد يأتى بانتاج خلاق لذات واعية لديها مشروعها الخاص . وهو ما يتبين لنا بوضوح خلال تحليله النموذجى للفيلم النموذج «بس يا بحر».

* * *

وهنا تجدر الاشارة الى أن النقد والتنظير للسينما ليس مجال التخصص الأول لعبد الحميد حواس الذى تخرج فى كلية الآداب قسم اللغة العربية وتخصص فى دراسة المأثورات الشعبية وعمل باحثا ميدانيا وخبيرا ومستشارا وأستاذا لها فى أكثر من موقع داخل مصر وخارجها فى البلاد العربية. ولعل ذلك هو سر تميزه فى مجال كتابة النقد والتنظير للسينما وهو بكتاباته السينمائية المتعمقة يضع نفسه ضمن مقدمة المتخصصين فى هذا المجال. وتمثل اضافته النقدية والتنظيرية اضافة زائدة .

ولا شك أن اضافته الرائدة فى مجال النقد والتنظير السينمائى تنافس بقوة ما كتبه فى مجال تخصصه الأول، وأن كان هناك من هم أجدر منى بالطبع على تقويم كتاباته الخاصة بالتراث الشعبى، ومنها الترجمة، مثل ترجمته لكتاب فلاديمير جروب «فورمولوجيا الحكاية» الذى يمثل أحد الانجازات المؤثرة فى التكوين العقلى المعاصر، ومن الواضح أن ترجمته لهذا الكتاب أفادته فى استيعاب أفكاره وتمثل المنهج العلمى فى البحث التراثى الذى أرسى جروب قواعده وطبقه عبد الحميد حواس بذكاء .

ومن أبحاثه النظرية فى مجال التراث الشعبى الدراسة التى كتبها بمجلة فصول

خريف ١٩٩٤ عن أحد حكايات ألف ليلة بعنوان «الحكاية البيان وتأسيس شكل أدبى حكائى»، والدراسة الميدانية التى كتبها بمجلة التراث الشعبى بالعدد الأول ١٩٧٦ عن «أغنية العمل والبنية الأولية للشعر»، وكذلك بحثه عن «الأدب الشعبى وقضية الإزاحة والاحلال» المنشور ضمن كتاب الأدب العربى وتعبيره عن الوحدة والتنوع، ودراسته عن «العريس ملكا» بمجلة التراث الشعبى العدد السادس ١٩٧٧، ومقاله عن «الحكومة فى الثقافة الشعبية» المنشور فى قضايا فكرية يوليو ١٩٨٥.

إلى جانب ما يكشفه لنا عناوين هذه الدراسات من تنوع كتابات عبد الحميد فى مجال تخصصه فى التراث الشعبى، فهى تشير - فى رأيى - الى قاعدته الثقافية التى أقام عليها تميزه فى كتاباته السينمائية .

* * *

غير أن قيمة عبد الحميد الفكرية التى ألمسها عن قرب ، أكبر كثيرا من كل ما قرأته له ، فقد جمعت بينى وبينه صداقة عمر. وكنت أتردد على بيته القديم أنعش ذهنى بمحاوراتى معه ومن يحضر من الأصدقاء. ونادرا ما كان يخلو البيت من الأصدقاء. يجذبنا إليه أنس الصحبة وحلاوة الحديث وبشاشة زوجته الدكتورة ألفت الروبى .

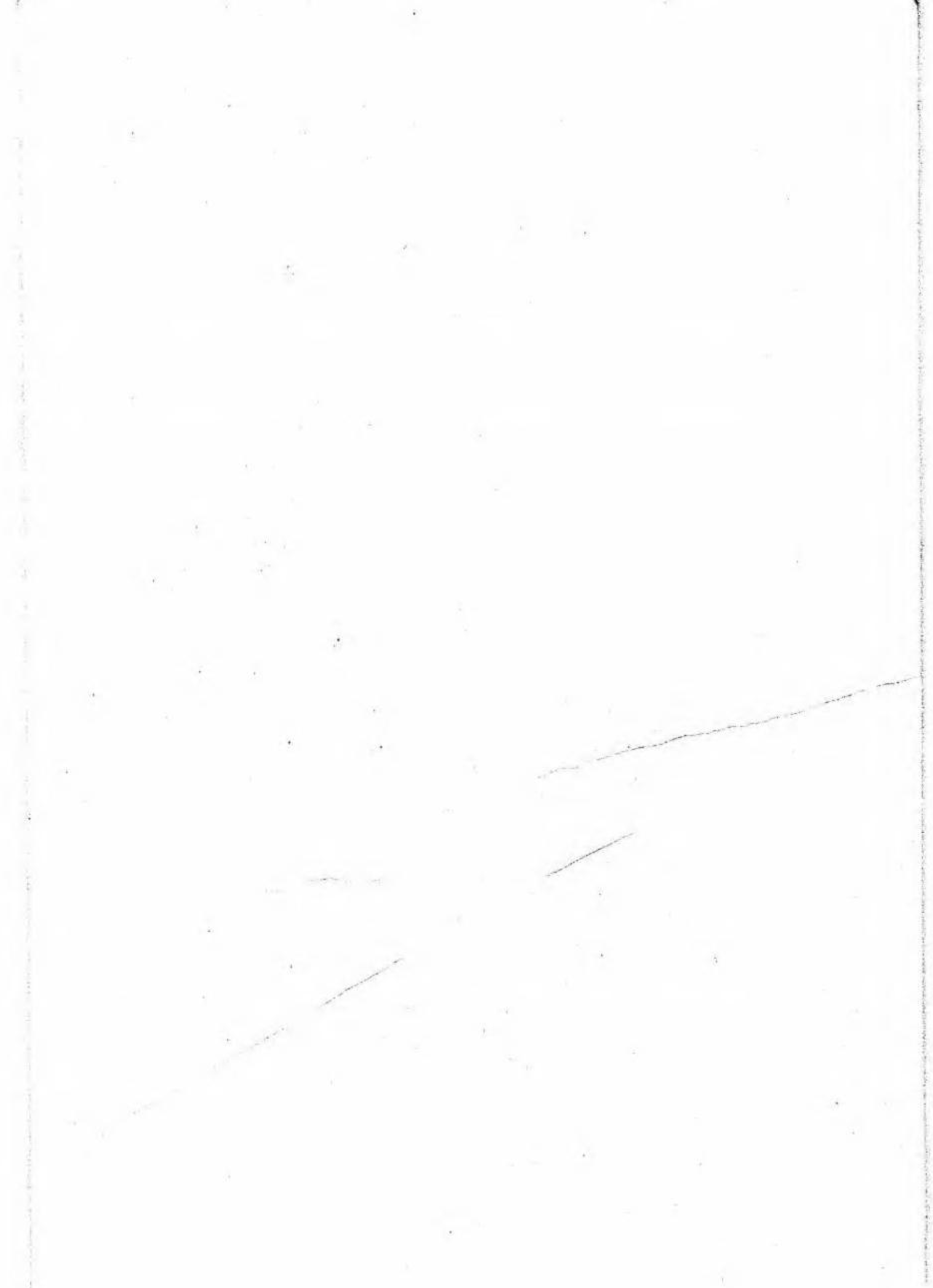
وكثيرا ما كنت اصطحب أسرتى معى. وفى أعقاب إحدى الزيارات (منذ ما يقرب من عشرين عاما) أراد ابنى إياد (وكان طفلا فى حوالى العاشرة) أن يعبر عن اعجابه بسعة علم عبد الحميد فوصفه - فى حدود قاموسه الخاص - بأنه «عالم فى البلاد». من ساعتها أصبحت هذه العبارة هى صفة عبد الحميد واسمه (الكودى) فيما بين أفراد الأسرة كلما جاء ذكره .

ورغم أن ما تحمله هذه العبارة من معنى ليس بعيدا عن عبد الحميد ، إلا أن الصفة الأكثر دقة فى نظرى أنه عالم بالجذور. فما يعنيه دائما البحث عن الجذور،

والكشف عن جـوهر الأمـور . ينطبق هـذا على فكره وهو يكتب أو يبـدى رأيا ، كمـا ينطبق على سلوكه مع من حوله . ومن ثم يمكن القول أيضا - بتعبير أكثر دقة - أنه «عالم بالأصول» أو «صاحب أصول». وهذا هو ما يميز شخصيته ويكسبها القوة والتماسك .. وحب الأصدقاء وتقديرهم .. وهو أيضا ما يميز كتاباته التى ننتظر منها المزيد .

**هاشم النحاس**

# القسم الأول : دراسات



# السينما «المصرية» والثقافة الشعبية

**مشروع تخطيطي أولى لمحاولة فهم خصوصية**

**وضع السينما فى مصر من مدخل فولكلورى**

اتسم رد الفعل الأولى لبدايات العروض السينمائية فى بلاد العالم المختلفة بالدهشة والاستثارة. وهذا رد فعل بشرى طبيعى مع ظهور إختراع مستحدث بقدر السينما. وحجم الاستثارة والتطلع يشير الى ادراك مكنون لأهمية هذا الاختراع الجديد، وما سيترتب على وجوده من نتائج على مستويات عديدة، وفى مجالات قد تبدو متباعدة.

واذا كانت بلاد العالم قد تشابهت فى رد الفعل الأولى، إلا أن كل بلد تجاوز هذا الطور الأول من بدايات السينما بأشكال مختلفة. ذلك أن انتقال السينما من هذا الطور الأول إلى أطوار أخرى، وادماجها فى البنية الاجتماعية - الثقافية ، كان يعنى مواجهة مجموعة من الشروط الداخلية والعوامل الخارجية المؤثرة فى كل مجتمع من المجتمعات التى زرعت فيها السينما. ورغم السمات المشتركة التى يمكن أن تجمع بين ملامح أطوار تاريخ السينما فى أكثر من بلد، فان هذه السمات المشتركة تكون ناتجة عن تشابه الظروف والعوامل الفاعلة. ويظل - دوما - لنمو السينما فى كل بلد على حدة مساره الخاص، المتوافق مع ظروفها التاريخى الخاص.

وفى حالة مصر، وبعد تجاوز مرحلة الاكتشاف والبدايات الأولية فى العشرينات، تم حسم استزراع السينما فى مصر بدخول «بنك مصر» إلى «سوق» انتاج الأفلام وعرضها، منذ منتصف الثلاثينيات، وتم تجذير السينما فى التربة المصرية بدخول منتجى الأربعينيات وتوسيعهم سوق الانتاج والعرض .

ويدلنا تاريخ مصر الاجتماعى على أن هذه العقود الثلاثة (٢٠ - ١٩٥٠) كانت

فترة نشاط البورجوازية المصرية فى تحقيق مشروعها الخاص لتكوين دولة «عصرية» تكون السيادة فيها لأبنائها بمعنى أن يسيطروا على الإدارة ووسائل الانتاج والتوزيع.

ولكن البورجوازية المصرية لها تناقضاتها وترددانها، ومن ثم عجزها المأساوى عن تحقيق مشروعها على النحو المأمول. وارتضت الشرائح صاحبة المال والمسيطرة على عمليات الانتاج ان تكتفى بدور هامشى فى اطار هيمنة الرأسماليات العالمية واختراقها لسوقها، بل ووطنها. وفضلت أن تنمو نموا محدودا محجوزا فى هذا الاطار. واستسهلت الحصول على مكسب صغير سريع بدلا من بذل جهد جاد منظم لتحقيق مكسب أكبر ولكن أبعد زمنا.

ورغم الادراك المتزايد لوجوه السينما المتعددة : صناعة، وتجارة، ووسيلة تسلية، وأداة توجيه إعلامى وفكرى، وفنا، وثقافة فان حال السينما يزداد سوءا . وبازدياد وعى الأجهزة الرسمية بوجوه السينما هذه، وخاصة دورها فى التوجيه الاعلامى والفكرى ودورها فى الاقتصاد الوطنى، دخلت الدولة فى عمليات الإنتاج السينمائى مرة بشكل مباشر (فى الستينيات) ومرات بشكل غير مباشر (فى الخمسينيات والسبعينيات) . غير أن هذا لم يحقق النجاح المنشود. وانما ظهرت آثاره الايجابية فى مجال بعيد عن القصد المباشر، وهو السينما التسجيلية، والتى حد من فاعليتها معوقات التوزيع والعرض .

بيد أن هذه الشروط «الاجتماعية - الاقتصادية - السياسية» التى ألمحنا إليها شروط عامة، قد تفسر لنا الأساس الذى نتجت عنه أزمة السينما فى مصر ، ولكنها لن تضىء لنا اضاءة كاملة جوانب الأزمة. فالسينما فى تقديرنا ظاهرة ثقافية. ولهذا فمن الضرورى، لكى نقترب من فهم السينما فى خصوصيتها النوعية، أن نعالج تحليل مسارها من مدخل ثقافى، وأن نتبين موقف منتجى السينما من الثقافة

ورؤاهم الثقافية التى يعبرون عنها ويطمحون الى تعميمها. مع وعينا الساطع بترابط الجوانب الثقافية مع الجوانب الاجتماعية - الاقتصادية لهذه الظاهرة متعددة الأدوار.

وعند تناول السينما من مدخل ثقافى سنجد أن الوضع الثقافى فى مصر يحتم علينا أن نبدأ من زاوية الثقافة الشعبية باعتبارها التكوين الثقافى الذى يشكل البنية التحتية، والأساس الذى يستند اليه البناء الثقافى فى المجتمع المصرى. وأصحاب الثقافة الشعبية هم الكتلة الرئيسية التى وجه اليها منتجو السينما أعمالهم ، على الأقل بحثا عن أوسع الأسواق للتوزيع. ومن ثم فان مدخلا فولكلوريا قد يسهم فى القاء مزيدا من الضوء على وضع السينما المصرية. ويجعلنا أكثر قدرة على فهم العوامل المؤثرة فى مسارها.

لقد وفدت السينما الى مصر فى وقت كان التركيب الثقافى فى المجتمع المصرى منقسما الى ازدواجية ثقافية كانت تتكرس باستمرار حتى وصلت الى قسمين كبيرين : ثقافة الصفوة، وثقافة العامة .

أما بالنسبة لثقافة الصفوة : فرغم تعميمنا هذا، فانها ليست متجانسة ، بل كانت منقسمة بدورها إلى ما يمكن أن تجمعه فى اتجاهين رئيسين. الاتجاه الأول : اتجاه سلفى يرتكن على اطار مرجعى تراثى. وهذا الاتجاه حسم موقفه من السينما مبكرا بأن رفضها باعتبارها «بدعة مضلة». وأكدت السينما من جهتها هذا الرفض بامعانها فى تصوير قصص العلاقات الغرامية واجواء الحانات وما يتصل بها من عوالم الغواية والشر والخطيئة، وسقط متاع ومسوخ قصص النموذج الأوروبى الغربى، والأمريكى خاصة. وعندما أراد منتجو الأفلام المصرية أن يتوافقوا مع هذا الاتجاه بانتاج أفلام دينية أو أشباهها، فانها كانت أقرب الى التلفيق منها الى التوفيق، وحتى هذا النوع من الأفلام كان يخاطب جمهور العامة بالدرجة الأولى لا

جمهور هذا الإتجاه السلفى. أما الإتجاه الثانى فهو اتجاه يطمح الى التجديد والخروج من أسر السلفية لاتخاذ صورة عصرية فى شتى ضروب الثقافة. وما الثقافة العصرية فى تقدير هذا الاتجاه - عموما - إلا نموذج الثقافة فى أوربا الغربية. وبالرغم من قرب مثقفى هذا الاتجاه من عالم السينما، فان عدم اقتراب السينما المصرية من النموذج الذى كانوا يصبون اليه أبعدهم - هم أيضا - عن دور عرض الأفلام المصرية مقتصرين على التردد على العروض الغربية. ولم يكن منتجو الأفلام المصرية ليقبلوا انتاج ما يصبوا اليه هؤلاء الصفوة، ناهيك عن القدرة عليه، فهذا يمثل بالنسبة لهم اغترابا عن جمهورهم، وبالتالى خسرانه. وعندما سعى بعض منتجى الأفلام الاقتراب من هذه الصفوة ومن يمت اليها من مثقفى الطبقة الوسطى ومتعلميها، وخاصة بالاستفادة من أدب مشاهيرها، فانهم لم ينجحوا فى تجاوز الفجوة نتيجة لهذه النزعة الى التلفيق والميل الى استسهال الحل المأمون، وتركت محاولة رأب هذه الفجوة الى الجيل المعاصر واجتهاداته التى ما زالت قيد التجريب والمحاولة للوصول الى سينما بديلة .

وعلى أى الأحوال، فان الاستهداف الرئيسى لمنتجى السينما المصرية كان نحو العامة، وعلى أرضية ثقافة هؤلاء العامة يعملون . ولأن الربح هو قانون سوق التوزيع والعرض، استنفد منتجو الأفلام المصرية كل وسيلة - واعين أو غير واعين - للاستفادة من مأثور الثقافة الشعبية. وبالضرورة كان هذا يتم فى حدود معاييرهم للفن ورؤاهم الفكرية وتوجهاتهم الاجتماعية . وبهذا حققوا مجموعة من الصيغ والثوابت الناجحة ، حتى وان اعتمدت - فى غير قليل منها - على تغييب الوعى الراشد .

فكيف حدثت هذه الاستفادة من مأثور الثقافة الشعبية ؟

لقد كان للثقافة الشعبية رصيدها المتواتر من الإبداعات التى راكم فيها أصحابها

خبرتهم فى الفن وعبروا من خلالها عن منظورهم للحياة وموقفهم من واقعهم. وعندما وفدت السينما الى مصر وجدت على ساحة الثقافة الشعبية ألوانا من فنون العرض. وكان أقرب هذه العروض الشعبية الى السينما : «خيال الظل» و«صندوق الدنيا» التى كانت محاطة بدورها بألوان من العروض ذات العروق الدرامية مثل عروض المداحين والمنشدين ورواة السير والقصص ونحوها.

وعروض «خيال الظل» تقوم على جلوس جمهور من المتفرجين، فى مواجهتهم ستارة منصوبة يسلط عليها من الخلف ضوء قوى، ويحرك «اللاعبون» «شخوصا» من الجلد أمام الضوء فيسقط ظلها على الستارة، ويمثل اللاعبون قصة ما بواسطة حركة ظلال الشخوص على الستارة وتبادلهم للحوار الذى يجسد وقائع القصة .

أما صندوق الدنيا فقد كان عبارة عن صندوق مستطيل ينقل على حامل ، وبجانبى الصندوق بكرتان يلف بينهما شريط من الرسوم الملونة تصور أبطال قصة من القصص الشعبية فى أوضاع متتابعة. ويتطلع المشاهد الى هذه الرسوم بداخل الصندوق من خلال ثلاث فتحات مركب عليها عدسات مكبرة تساعد فى تضخيم الرسوم. ويقوم الراوى بتحريك هذه الرسوم تباعا بينما يروى بالقائه هو نبذا عن هؤلاء الأبطال وما جرى لهم .

ولعل وجود هذين الشكلين من العروض فى الثقافة الشعبية المصرية يفسر لنا القبول السريع نسبيا لدخول السينما الى الحياة الثقافية المصرية . صحيح أنه يوجد اختلاف فى المفهوم والطبيعة بين عروض من أمثال خيال الظل وصندوق الدنيا من جهة، والسينما من جهة أخرى، إلا أن التربة المصرية لم تكن فراغا من مبدأ الصور المتحركة على أى حال . والملاحظة الميدانية فى الثقافة الشعبية تشير الى أن أول النتائج العملية لانتشار السينما هو أفول خيال الظل التدريجى ثم انقراضه، وتلاه صندوق الدنيا . والسبب المباشر – فى رأى رواتها – يرجع الى المنافسة القوية من

السينما مع أن خيال الظل - بالتحديد - حاول أن يكيف نفسه - وهو فى طوره الأخير - بتبنى مواضعات السينما (والمسرح الدارج)، فان هذا - فى ذاته - كان تسليما لأرضه واعلانا بفقدانها .

وربما كان وجود خيال الظل وصندوق الدنيا هو الذى يفسر لنا محاولة الرواد ترجمة مصطلح سينما الى مصطلحى : الخيالة والصور المتحركة . فلعل وجود هذين الشكلين من العروض كان يشكل الاطار المرجعى والمفهومى لصياغة هذه الترجمة .

مهما يكن من أمر ، فان نجاح السينما المصرية فى ازاحة هذه الأشكال من العروض الشعبية وانتزاع جمهورها، كان له أثره المقابل على السينما نفسها. وكأنها أبدلت نفسها بها . وربطت نفسها بجمهور هذه العروض - وخاصة جمهور خيال الظل ، كما التصقت بتركيبتها الأسلوبية ومادتها الأدائية .

اذ تشير المعلومات الميدانية فى الثقافة الشعبية الى أن عروض خيال الظل كانت تتم - فى الغالب - فى ما يسمى بالاحياء البلدية من القاهرة والمدن الكبرى . لقد كان خيال الظل يستمد حياته من امكانات التجمع المنتظم والتسهيلات التى يتيحها تركيز الادارة والخدمات. وقد ترك هذا الالتصاق بجمهور الأحياء البلدية طوابعه على مادة العرض نفسها شكلا ومضمونا . فقد كان العرض يقوم على هيكل قصصى تشخيصى ترتجل داخله ألوان من التعبير كالغناء والرقص ( تبادل المقالب والنكات والتهريج ) . أما البناء القصصى نفسه فكان يعتمد على مواضعات حبكة الحكاية الشعبية، فضلا عن استخدام التنميط الشائع فيها، كأرضية تجمع نماذج نمطية من الشخصيات ، والتى تمثل الأعمار أو الأنواع أو المهن أو الطوائف أو الجنسيات والأقاليم ، المعروفة فى عالم هذه الأحياء البلدية بحكم قربها من مراكز الادارة والتجارة والصناعة ، فضلا عن النموذج النمطى العتيد للفلاح ( من بحرى أو من

الصعيد) وطرائفه عندما يفد الى المدينة أو يتعامل مع أبنائها .

وورثت السينما المصرية هذه المقومات جميعا وأدمجتها فى بنائها الفيلمى، من خلال عملية توليف تلفيقى يجمع بين البلدى والنموذج الغربى للقصة والعمل السينمائى. وظل التيار الغالب من الانتاج السينمائى يمنح هذه السمات والعناصر التوليفية ، وأن بدل بين الحين والحين من الزى والمظهر .

وقد يفسر لنا هذا المبدأ لماذا تأخذ القصص - حتى فى الأفلام الأوروبية والأمريكية شكلها هذا عندما تعيد صياغتها السينما المصرية .

وهذه الثوابت فى الشكل والمادة الفيلمية زاد من تأكيدها جوانب ثقافية أخرى، كانت تنبع هى بدورها من مأثور الثقافة الشعبية ، والتى كانت شائعة ومتاحة لفئة منتجى الأفلام المصرية ، خلال الحرب العالمية الثانية وبعدها فى القاهرة والمدن الكبرى، كعروض المسرح الغنائى والميلودرامى وعروض الكباريه وما اليها . وقد بقى هذا اللون من العروض ظهيرا للسينما المصرية ومصدر امداد وتموين بالعناصر البشرية والفنية، اللهم إلا فى الحقبة الأخيرة بدخول التليفزيون الى الساحة وبروز عناصر شابة جديدة بتدريب ثقافى وفنى مختلف ، وتوجهات مغايرة .

وهكذا يمكننا الزعم بأن عروقا من مأثور الثقافة الشعبية يمتد بانتظام فى التيار الغالب من السينما المصرية ، وأن هذا يفسر سر نجاح الفيلم المصرى وسقوطه فى الآن ذاته .

أما كيف كان ذلك سببا فى النجاح ، فسر ذلك بسيط - ولكنه حيوى فى تقديرى - ذلك أن هذا الطراز من الأفلام استطاع أن يجد لغة مشتركة مع جمهوره ، وتحاور معه بمفردات بدت مألوفة لديه ، ووظائف عناصر هى من نفس العناصر التى تشكل اطاره المرجعى .

واذا صح أن ادارتى «ستوديو مصر » قد تخوفوا من اطلاق عنوان « فى الحارة»

على فيلم «العزيمة» (كمال سليم ٣٨ - ١٩٣٩ ) ، لأنه ليس بالعنوان اللائق فى تقديرهم، فان نجاح الفيلم الجماهيرى كان لأنه «فى الحارة» بالتحديد . وبصرف النظر عن وصف النقاد والمؤرخين لهذا الفيلم بأنه «واقعى» ، فالفيلم فى رأيى «رومانسى»، فالشاهد هنا أن هذا الفيلم الرائد قد وظف فى بنائه عناصر غير قليلة من المأثور الشعبى ( البطل يواجه افتقاد العمل والمرأة والمركز الاجتماعى، صلبا مقتحما خيرا دوما - فى مواجهة ظروف معاندة وخصم شره ، محدث نعمة ، مدع - يحصل على معاونة من البسطاء ومن يظن أنهم من سقط الناس - يحميه عالم الكبار الطيب الذى لا يأتيه الشر الا طارئا من الخارج - يسير فى ركابه تابع قد يتردد أو يضعف لكنه يكون معه يسانده الى النهاية - الشرير قد ينتصر مرحليا ولكن الغلبة فى اللحظة الحرجة تكون من نصيب البطل - والفتاة هى جائزة الانتصار وعلامته رغم شمتان العوازل والحموات أو حتى الساحرات الشمطاوات ) ودعنا من مشاهده الحارة الأمينة التى جرت فيها وقائع الفيلم ، والتى أعطت لكل هذا العمل الرائد سياقه الحى الفياض .

غير أن فيلم العزيمة عندما قدم هذه العناصر من المأثور الشعبى فقد وظفها فى حوار مع جمهوره حول هموم أساسية كانت تشغلهم اذ ذاك ، وقضايا كانت محورية على مستوى الوعى القومى ، قضايا الاستقلال الاقتصادى ودور العمل البناء والتعليم الرشيد ووضع المرأة وتحريرها . وبصرف النظر عن ان طروح الفيلم تقدم من منظور الطبقة الوسطى فى ذلك الحين . وأن منا من قد يوافق أو لا يوافق على هذه الطروح ، إلا أن الأساسى هنا هو هذا التوظيف الجاد للعناصر الفنية فى اقامة حوار يحترم عقل المشاهد ووجدانه .

وهذه النتيجة الأخيرة تنقلنا الى سر سقوط الفيلم المصرى ، فى أغلبيته الغالبة ، حتى وان استخدم كل الجوانب الجماهيرية ، وتصبح حتى جماهيريته مأساة

مضاعفة .

وعلى ذكر الحارة ، لنأخذ مثالا آخر لحارة أخرى قدمها فيلم «عزيزة» ( حسين فوزى، ١٩٥٤) . سنجد أننا أمام بناء فنى أكثر اكتمالا - من زاوية الاستفادة بعناصر المأثور الشعبى . حيث يبدأ الفيلم بلقطة من أعلى، نبدأ معها فى الاستماع الى موال أصيل يؤديه مغن بلدى مع نافخ أرغول . وتأخذ الكاميرا فى الهبوط والاقتراب من موضوع الصورة لنكتشف أننا فى ساحة يتفرع منها حارة وتتركز الكاميرا على المغنى والعازف لنتبين أن موضوع الموال عن النصيب والقدر والأشرار والأخيار . ويزداد هبوط الكاميرا لتكون بمحازاة كتف الأشخاص الذين سيبرزون فى الكادر يتناقلون خبر خروج الشرير من السجن وتدريجيا تدخل بنا الكاميرا الى الحارة بعد أن نكون قد عرفنا أيضا أن شرطيا جديدا قد عين دركيا على الحارة .

ثم صراع الشرير مع الشرطى الطيب حول الفتاة الجميلة الطيبة التى تقودها ضرورة تعليم أختها تعليما راقيا (بالمعنى البرجوازى) أن تعمل راقصة فى ماخور بالقرب من الحارة وبعد أن يتغلب الشرطى الطيب على الشرير ، وبعد سلسلة من المكائد والالتباسات، تسقط الفتاة قتيلة، مع أن الالتباسات كانت قد اتضحت ، وكانت الفتاة قد تابت وانابت . ثم تنسحب الكاميرا بحركة معاكسة لحركة الدخول لتعود الى الساحة والمغنى يكمل مواله . وبانتهاء مواله تكون الكاميرا قد عادت الى وضعها العلوى المبدئى .

ان هذا الاستخدام الرائع للعناصر والمكونات والمدلولات الشعبية حد فاعليته وأجهضه تلفيق هجين مع عناصر من النموذج الغربى للمومس الفاضلة، وأخرى هى مسخ مكرور لأفلام مطاردات العسكر والحرامية والعراك الجسدى، وثالثة ابتذال بلدى لمواخير باريس وغوانيها وقضاياتها . وكل هذا أفقد الفيلم تماسكه ومصداقيته، حتى على المستوى الطبواغرافى لمعالم الحارة أو على المستوى الديكورى فى وحدات

الأثاث وما إليها .

وهذا - فى تقديرى - لأن صانع الفيلم استسهل الكليشيهات والصيغ الجاهزة سلفا ، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لأنه لم يحترم كثيرا عقل المشاهد أو وجدانه. ولأنه ظن أنه مجرد «يصنع توليفة» لتسلية الجمهور. غير أن هناك خيطا رفيعا يفصل بين التسلية والالهاء . (ومن هنا ليس لنا أن نعجب أن دور السينما حتى الآن لا زالت تعتبر من «الملاهى»! والالهاء هو تغييب الوعى وتبديده) . وواقع الحال ، أن الأعمال السينمائية التى يظن أنه للتسلية وحسب ، هى أعمال ذات توجيه فكرى وايديولوجى من الدرجة الأولى، مهما أدعى المدعون وأنكر المنكرون .

وفيلم «عزيزة» مصداق لهذا . فهو يرسب مجموعة من القيم والتصورات ، ويثبت مواضعات ، تلعب على الجانب المتخلف من البشر سواء حول المرأة ، أو حول الوضع الاجتماعي ، أو حتى حول موطن الضعف فينا ومسبباته .

ومن هنا ليس لنا أن نعجب اذا وجدنا أن امتداد هذا الخط ، حتى عندما يقدم عملا أدبيا واضح الدلالة ، يحيله الى شىء آخر بعد أن يمر «بماكينة» الفيلم المصرى الدارج .

ففى فيلم «قاع المدينة» (حسام الدين مصطفى) المأخوذ عن قصة يوسف ادريس (بنفس العنوان) سنجد أن القصة الأصلية تعالج فى الأساس قضية الملكية على كل مستوياتها . فى المال والعمل والجسد . أما فى الفيلم فقد غرقنا فى عالم الجنس بمعناه المتدنى ولهذا فعندما انتقلت الكاميرا الى حارة فى قاع المدينة حيث تسكن البطلة لم نعرفها ولم نتعاطف معها، وانما ظللنا نتفرج عليها من بعيد (مثلنا مثل الأولاد والسكان الذين كانوا يتطلعون من بعيد الى تصوير اللقطات نفسها)، وضاع مغزى رحلة الاكتشاف التى عناها المؤلف ، فقد كانت عنده رحلة فى أعماق الوعى وقاعه بقدر ما هى رحلة الى قاع المدينة على المستوى الطبوغرافى والاجتماعى.

ولن نمضى مع هذا التيار ومعالجاته للأعمال الأدبية التى تدور فى أحياء أو مواطن شعبية، سواء فى المدينة أو الريف ، كأعمال نجيب محفوظ أو غيره ، اذ نكتفى هنا بهذا المثال لكيف تنكر هذا التيار حتى لتقاليده فى تصوير الحارة (التى هو أعرف بها، بالقطع، عن الريف)، وكيف اغترب شيئا فشيئا نتيجة وقوعه تدريجيا فى أسر التهجين والتلفيق .

وإذا أخذنا عملا آخر لنفس المخرج الأخير «أدهم الشرقاوى» (حسام الدين مصطفى) يصور محورا آخر للتعامل مع المأثور الشعبى وعناصر الثقافة الشعبية : محور الاستلهام المباشر من واحد من الإبداعات الشعبية . نجد أن الموال القصصى الذائع وموضوعه «القانون»، من الذى يصوغه ؟ أو بالأحرى، القانون قانون من ؟ الحكام أو المحكومون؟ ومن هنا يمجد الموال الخارج على القانون ، ذلك لأنه أخذ حقه بذراعه، طالما أن الحاكم متحيز و «موالس». فماذا فعل الفيلم بالموال؟ بداية أصرح بأنى أقف بصلابة مع حق كل من يستلهم عملا شعبيا ، أو غير شعبى، أن يعيد صياغته وبناءه . فهذا حقه الإبداعى المشروع وهو سيفعل هذا شاء أم أبى، وخاصة أنه سينقله من أداة تعبيرية إلى أخرى. كما أنه ليست القضية تحويل أدهم من آخذ بالتار وخارج على القانون الى زعيم وطنى مناضل ضد المستعمر الانجليزى وعملائه المحليين من الاقطاعيين ورجال الإدارة . فهذا تحويل مجيد مشكور ومقدر ، ولكن القضية تنشأ من المنطلق المفهومى (الفكرى - الفنى) للفيلم، والذى يفقده اتزانه البنائى ومصداقيته . حيث نجد أدهم هذا يتحرك على أرض ريف غريب ، خليط من الريف الفرنسى والروسى وربما بلاد أخرى لا أعرفها . ولا يظهر هذا فى معالم المكان فحسب ، بل يظهر أيضا فى الملابس وتجمعات الناس والعلاقات بينهم .

أما إذا أخذنا شاهدا آخر من آخر المحاولات المبذولة فى الاستلهام المباشر من مأثور الإبداعات الشعبية ، «فيلم المغنواتى» (سيد عيسى) وهو مأخوذ عن موال

قصصى آخر شهير ، وهو موال «حسن ونعيمة». وفيه أيضا تحول حسن من مغن بلدى قتل لأنه تجاوز التقاليد عندما.أحب نعيمة واتصل بها رأسا دون علم أهلها وقبولهم ، تحول الى مغن فى تخت عوالم ولكنه فنان (بالمعنى الرومانسى للكلمة) مشمئز دائما من مستمعيه المخمورين والطفيليين من أثرياء الحرب وربيبى الانجليز (أين سائر المصريين؟ وأين أهل الريف؟ وخاصة أهل قريته؟) ويبحث عن حب مجهول غامض الى أن يعثر عليه – اذ فجأة وبنظرة عجلى من وراء الشباك – فى شخص نعيمة، وهنا يواجه التقاليد الاجتماعية التى لا تراه كفئا لنسب عائلتها ، ومن ثم مقتله . أما نعيمة البنت الآبق وتتحول الى ايرينا من ايرينات غابات الشمال الأوروبى .

وهكذا رغم الجهد الفنى الجاد المبذول ، ورغم الصنعة التشكيلية ، نجد أن العمل ارتد على نفسه . بعد أن كانت المحاولة استلهام المأثور الشعبى تهدف الى تجذير فن مصرى وتأصيله، حولت المأثور الشعبى الى ديكور زخرفى أو فولكلورى بالمعنى الردئ للكلمة ، كما تحولت محاولة فهم الواقع المصرى والقرب منه والتعبير عنه الى وسيلة لاسقاط هموم ومشاعل وتصور فئة معينة عليه، فتبتعد عنه وتغترب بعد أن كادت تقترب منه .

أما الأفلام التى تستخدم المأثور الشعبى ومكونات الثقافة الشعبية كديكور زخرفى، أما بالصورة أو بالصوت ، فهى من الوفرة بحيث يكاد يكون قاسما مشتركا – وخاصة أن الحديث عن الفن الشعبى أصبح موضة رائجة منذ الستينيات . ولهذا لن نفتقد وجود أحد المغنين الشعبيين أو مولدا من الموالد أو عرسا من الأعراس فى الريف أو المدينة أو عند البدو فى الصحراء... الخ .

واستمرارا لهذه النظرة الديكورية الزخرفية سنجد تنويعات من أبناء البلد أو من أبناء الريف فى بحرى أو الصعيد تطعم بهم الأفلام يتفوهون بمفردات أو تعبيرات

طريفة، أو ينطقون بلهجات مضحكة، ويقومون بأفعال وحركة أكثر طرافة واضحاكا . وهم «بالطبيعة - أشخاص بسطاء غفل تحركهم نوازعهم الفيزيقية أو التقاليد البالية . وعندما جرى تمجيدهم كان اما لعبا على تيمة «أخلاق القرية» أو على صورة «ما احلاها عيشة الفلاح، يتمرغ على أرض براح» !

ولم ينج من هذه الصورة إلا من استطاع منهم أن يصعد اجتماعيا ، أما بالمال أو بالوظيفة ، لينضم الى شرائح الطبقة الوسطى فى المدينة ويندمج فيها ويتبنى منظورها ولهجتها وهيئتها .

وكان على السينما المصرية أن تنتظر حتى تنهض السينما البديلة لتحقق الخروج من أسر المنوال الذى يجرى عليه التيار الغالب حتى الآن ، وأن تعيد التوازن المتكامل الى المعالجة السينمائية لمفردات واقع جماهيرهم وثقافتهم الشعبية . وذلك بتملك رؤية تنتمى الى هذه الجماهير ولصالحها .

ولا شك ، أن على هذه السينما البديلة أن تعيد قراءة تراث التيار الغالب لتستفيد منه ، ولفهم أسباب نجاحه، وكيف توصل الى لغة تواصل مع جمهوره ، واستخراج العبرة من سقوطه عندما ارتضى العمل فى شروط محجوزة ومحاصرة جعلته ينتكس فى انجازاته ويرتد على نفسه فى طموحاته .

ومنجزات بعض الرواد الأفراد ، واجتهادات الشباب الجماعية الآن ، وخاصة فى مجال السينما التسجيلية ، ممن يمتلكون وعيا أعمق وأشمل ، تشير بأننا على طريق أكثر قربا من واقعنا ، وأكثر التحاما بحياة جمهور السينما ، وأكثر فهما لثقافته الشعبية .

# مناقشة السينما المصرية والثقافة الشعبية

**الأستاذ عبد الحميد حواس :** حاولت أن اتتبع فى هذا البحث عامل الثقافة الشعبية بوصفه أحد العوامل الفاعلة والمؤثرة فى شبكة علاقات الظاهرة السينمائية الذى يتم تجاهله عادة فى المحاولات المبذولة حتى الآن لفهم خصوصية وضع السينما فى مصر ، مع ما أتوقعه من امكانيات الكشف عن جوانب كثيرة فى هذا الوضع سواء فى التاريخ السينما أو فى تحليل أفلامها .

وفى استخدامى لتعبير السينما المصرية انما أعنى التيار الغالب والسائد للأفلام التى تنتج فى مصر ، أما تعبير الثقافة الشعبية ، فأنا انطلق فى استخدامه مما استقر عليه المصطلح «ثقافة» فى الدراسات الإنسانية الحديثة والتى تطلق اصطلاح ثقافة على حصيلة الخبرة التى تراكمها جماعة من البشر وتتناقلها خلال مواجهتها ظروفها الطبيعية والاجتماعية . وثقافة بهذا المدلول تشمل مجموع العادات والمعتقدات والمعارف واللغة والآداب والفنون التى تتواتر بين هذه الجماعة من البشر.

**الأستاذ محمد بسيونى :** قيمة هذا البحث فيما أرى تتجسد فى محاولة الباحث تأصيل الفيلم المصرى فى تكوينه العام، وتفسير نجاح الفيلم السائد بتوظيفه عناصر من المأثور الشعبى تجد استجابة لدى الثقافة الشعبية وأصحابها باعتبار أن هذا الفيلم موجه إلى أصحاب هذه الثقافة كتيار جارف ، سواء كان هذا يتم بطريقة غير

مباشرة باستلهام المأثور الشعبى أو بشكل مباشر . وينتهى البحث الى أن الفيلم المصرى السائد لم ينجح فى العموم لأنه كان خاضعا فى مجموعة لما أسماه «بماكينة» الفيلم المصرى التى تهجن العناصر الشعبية مع عناصر غريبة مما جعل له صيغا جاهزة جعلت مجموع الفيلم يبدو ملفقا . وقبل أن نبدأ المناقشة لى سؤال قد يساعدنا فى تحديد مجال المناقشة وهو يتعلق بالأفلام الخمسة التى أوردها الأستاذ الباحث وهى عزيزة، أدهم الشرقاوى، العزيمة، قاع المدينة والمغنواتى.. أرجو أن يوضح لنا الأساس الذى اختار عليه هذه الأفلام بالذات .

**الأستاذ عبد الحميد حواس :** لم أشأ هنا أن أقدم دراسة احصائية لعدد من الأفلام من هذا النموذج ولكن كان المهم عندى وبالدرجة الأولى الاشارة الى الصيغ والأنماط المختلفة فى استخدام المأثور الشعبى بدرجاته المتنوعة، بالضبط كما لو كنت استعين فى دراسة مماثلة حول القصة المصرية مثلا بتقديم شواهد. فهو ليس أمر احصاء كمى. وانما مجرد شواهد .

**الأستاذ مجدى على :** فى الحقيقة أريد أن اتساءل هل ورثت السينما أشكال التعبير الشائعة فى الثقافة الشعبية كخيال الظل بشكل تلقائى ، أم كانت هناك وسائل أقرب مثل المسرح، أثرت وتأثر بها الجمهور .

النقطة الثانية : حول الخمس صيغ التى ذكرت فى البحث للتعامل مع المأثور الشعبى ، وهى الاستعانة بالسيرة ، أو تمذجة الشخصيات، أو الاستعانة بقيم وتقاليد شعبية أو بأستخدام مفردات من المأثور الشعبى كديكور، أو باقحام شخصيات مثل ابن البلد .. أشعر أنه فى هذا القرن الذى تصنع فيه السينما، وفى عالم مركب يزداد تعقيدا يوما بعد يوم، حينما ألجأ تمذجة الشخصيات فى السيرة

على أساس أنه الحل الأمثل، نرتد الى الخلف فى شكل التعبير عن دراما العصر ، واتصور أن هضم هذه العناصر ومحاولة الخروج بثوب جديد أكثر تناسبا مع ما وصل اليه احساس الفنان بطبيعته التعبير الدرامى عن عصره هو المفروض أن يكون محور البحث .

**الأستاذ حسين حلمى** : أريد أن أسأل السيد الباحث بصفته متخصصا فى الدراسات الشعبية عندما أرادت الموسيقى الاستعانة بتيمات أو ألحان دالة من الموروث الشعبى ، ثمة من وافق وثمة من اعترض، خصوصا فيما يتعلق بصياغة تنويعات حول هذا الموروث الشعبى. ما هو الطريق الصحيح فى التعامل مع هذا الموروث، هل نتركه كما هو – بهدف الحفاظ على هويته – أم يكون من الأفضل تطويره وتحويله بشكل واع ، خصوصا أن ثمة مأثورات لها جوانب سلبية .. وأخرى ايجابية ؟

**الأستاذ سيد سعيد** : رغم أن البحث يمثل من الناحية الشكلية اطارا منهجيا متماسكا – إلا أن مجال البحث ذاته يتسم أيضا بتحرره من الاكليشيهات والصيغ الجاهزة ، وكذلك المقولات المدرسية الشائعة، ويحمل قدرا من الإبداع .

واذا جاز لى أن أطرح بعض الملاحظات حول البحث فانه يجب فى البداية أن أقرر أن أبرز النتائج الايجابية بهذه الدراسة هى أنها أجابت على السؤال : لماذا نجحت السينما التجارية السائدة فى الاتصال بالجمهور بينما فشلت بعض المحاولات الجادة فى السينما المصرية لتحقيق هذا الاتصال .

والاجابة التى طرحها الباحث هى أن السينما السائدة استخدمت مفردات وأشكال وعلامات ودلالات الموروث الشعبى فى خلق هذا الاتصال .

ولكن هذا بدوره يبرر سؤالا آخر وهو كيف التقت أيدولوجية الاستغلال للطبقة المنتجة للسينما مع الثقافة الشعبية، ولو جاز لى أن أطرح تصورى فى هذا الموضوع فأننى أرى أن هذه الطبقات الشعبية لم تتمكن من تكوين ثقافة مستقلة عن الطبقات الحاكمة فقط ، وانما يوجد درجة من التداخل بين أيدولوجية الطبقات الشعبية وبين الأيدولوجيات المسيطرة . وهذا التداخل بدوره هو الذى سمح للسينما بالتركيز على مناطق الداخل هذه . وسمح هذا الاستخدام للسينما السائدة بالحصول على عائد ايدولوجى مرتفع فى صالحها دون أن تفقد جمهورها الأساسى وخاصة البرجوازية المصرية .

الملحوظة الثانية : تتعلق بتحديد مفهوم الثقافة الشعبية ، فرغم أن البحث كان يفتقر الى مثل هذا التحديد إلا أن الباحث أدرك هذا النقص فى عرضه ، مستندا الى تعريفات الانثروبولجية حول مفهوم الثقافة بشكل عام . إلا أن الباحث تجاهل العلاقة بين الثقافة والايدولوجيا . فتوظيف السمات العامة لثقافة أمة ما ، تأخذ فى كثير من الأحيان أهدافا مختلفة . كما أن التعبير عن هذه الثقافة يأخذ أيضا أشكالا مختلفة باختلاف أوضاع الناس الاجتماعية الطبقية .

الملحوظة الثالثة : يقرر الباحث أن الاستهداف الرئيسى لمنتجى السينما المصرية ، كان متجها نحو العامة . وفى تصورى كان ينبغى مع ذلك التمييز داخل تعبير العامة بين الطبقات المختلفة ثقافيا واقتصاديا ، خاصة وأن جزءا كبيرا من العامة خاصة الفلاحين ومعدمى المدن كان مستبعدا من مجال المشاهدة السينمائية.

**تعقيب الأستاذ عبد الحميد حواس على المناقشة :** أحب أن أجيب على مشكلة التعريف لمفهوم الثقافة الشعبية والحقيقة أننى لم أكن فى فسحة من الوقت لكى أتناول كل جوانب المصطلح سواء جوانبه الايجابية أو السلبية .

هناك ما يمكن أن نسميه وعيا ظاهرا على السطح ، وهذا يخضع لآليات كثيرة فى تكوينه الى جانب أسميته ثقافة الصفوة، التى تسهم فى تكوين هذا الوعى، وترسب كثيرا من المفاهيم الخاصة برؤيتها كطبقة سائدة فى هذا الوعى الظاهر . هناك أيضا ما يمكن أن نسميه الوعى الكامن داخل هذه الثقافة . وهناك أيضا ما يمكن تسميته الوعى الممكن ولكننى أردت أن أتجنب الخوض فى هذه التفصيلات بأن أشير الى المكونات، كمكونات ، كعناصر فى هذا المركب من العادات والتقاليد والآداب والمعتقدات .. الخ التى تعبر من خلالها الفئات الشعبية (عامة الناس) .

وهذه الثقافة تكسب شعبيتها من أنها لا ترتبط بشريحة معينة، وهى تؤثر فى الشرائح الاعلى، وفى الطبقة الوسطى خاصة . فهناك حركة متبادلة بين ثقافة الصفوة عامة الناس. كما أنها تتبادل نوعا من الحيل الدفاعية . هذه تريد أن تتسيد داخل تلك وهذه تريد أن تنفس عن نفسها بصفتها النوعية .

هناك ملاحظات من قبيل أننى لم أدلل على تسلل الهيكل القصصى الشعبى فى بناء الفيلم، فأذكر أننى أشرت الى ذلك عند الحديث عن فيلم العزيمة .. وهناك الاشارة الأكثر وضوحا فى فيلم عزيزة بالتحديد وحاولت أن أعدد العناصر. المشكل أننى أردت أن أجنب القارئ ما يمكن تسميته بحذلقة المثقفين . ويمكن الرجوع الى دراسة العالم بروب الرائدة «مورفولوجيا الحكاية الشعبية» ليتضح لكم أننى لم أكن أحكى حكاية وانما كنت أريد أن أضع هذه العناصر والموتيفات كما يحددها الفلكلوريون . نجدها بنفسها فى صياغة الهيكل البنائى ، بمعنى بنية الفيلم . بالاضافة الى هذا نجد أن المخرج استطاع أن يحيط هذا البناء القصصى الحكائى الشعبى بتوظيف للموال بأن بدأ بمغنى شعبى يحكى موالا عن تقلب الزمن والظروف، ثم يدخل فى الموضوع . وفى النهاية يعود مرة أخرى لنفس المعنى. وكأن القصة تحكى بهذه الطريقة الموالية الشعبية ، ثم فى الدخول والخروج بالكاميرا .

عندما بدأ بلقطة علوية متسعة تشمل مشهدا كبيرا واسع الساحة ثم تأخذ فى النزول الى أن تصل الى نفس المغنى ليحكى القصة . ثم يدخل بعد ذلك فى الحارة التى تجرى فيها أحداث القصة ثم يتابع أبطال القصة .

هنا أيضا لا يوظف مجرد الصياغة الشكلية لوجود المغنى فى البداية ثم فى النهاية .. ولكن أيضا المفهوم الشعبى حول القدر والأحداث التى يحط عليها الزمان الى آخر كل التداعيات التى يمكن أن نستشفها ، فهناك بالطبع ظلال دينية . وراء عملية النزول هذه .

المقصود هنا أن الفيلم استطاع أن يوظف عناصر بنائية فى تكوين الحدث القصصى كبنية . أن يوظف أيضا طريقة الحكى.. أن يوظف أيضا مفهومه من خلال حركة الكاميرا . هذا ما اردت الاشارة اليه فى كيفية التوظيف الجيد . وهذا ينقلنا الى المشكلة الأخرى التى أثيرت هنا . هل مجرد أنه استخدم هذا، أن يكون الفيلم عظيما ما ورائعا ؟

الاجابة عندى بالسلب فالفيلم ليس عظيما ولا رائعا .

رغم أنه استطاع العثور على هذا الكنز العظيم فى طريقة الصياغة والبناء وفى طريقة فهمه العقلية الشعبية فى الايهام وفى الحكى.

لماذا سقط ؟

لأنه اعتمد على هذه العناصر فقط ثم خلطها ومزجها بالنموذج الغربى للنص ، ذلك الهم الدائم فى قصة العشق التعس وتكراراته سواء فى الموسم الفاضلة أو تنويعاتها المختلفة .. الخ كل اللعب بقضية البطل الفرد المخلص وتداعيات كثيرة من النموذج الغربى. خلط هذا بذاك واعتمد على العناصر الشعبية هذه فى الوصول الى الجمهور وزاد على ذلك تسلل قيم وتصورات تضرب حتى هذه المحاولة الجادة سواء بوعى أو غير وعى .

هنا المشكل دائما فى أن تقحم طبقة أخرى نفسها على الثقافة الشعبية .

هل نترك الثقافة الشعبية فى حالها وليس لنا بها دخل أم هى مقدسة ولا يجب التغيير فيها ؟ اجتهادى الشخصى أن التعامل مع الثقافة الشعبية يكون نسبتها إلى أنفسنا، كأن أقول أننى فنان الشعب . أو أننى أقدم فنا شعبيا .. إلى آخر هذه الصفات التى تعنى أن هذا هو المأثور الشعبى . لأنى عندما أتعامل معه فأننى أتدخل، شئت أم أبيت فهناك رأى ورؤيا حتى فى عملية الجمع المجردة . هناك وعى يتدخل منذ اللحظة الأولى ولابد من اقرار هذا الواقع .

هل من حقى أن استلهم هذا الفن الشعبى ؟

اعتقد أنه من حقى تماما واعتقد أنه من واجبى أيضا وقد رأينا هنا أنه له فوائد فى السينما السائدة فضلا عن كل تصوراتنا عن تأصيل الفن .

وعندما نأخذ موقف الاستلهام للمأثور الشعبى فالمأثور الشعبى ليس شيئا متكلسا أثريا خارج الحياة أما يؤخذ كما هو أو لا يؤخذ . وانما هو كيان عضوى لأنه ثقافة أناس أحياء فهو يتجدد ويتغير . ومن هنا سنجد فى الصياغات الشعبية باستمرار تنويعات وهناك صيغ مختلفة حتى فى النص الواحد . فالنص لا يتكرر مرتين . فاذا كان أصحاب المأثور نفسه يجددون فيه وبما أننى ابن هذه الثقافة وأنتمى اليها فمن حقى أن استلهمها وأن أعيد صياغتها .

بالنسبة لقضية التطوير والغربية فقد أشرت اليها ضمن هذه العجالة بأننى لست وصيا على المأثور الشعبى أو مندوبا عن الشعب لأقوم بهذه الغربلة . هذا التطوير أو الغربلة يقوم بها أصحاب المأثور الشعبى أنفسهم . أما أنا كفنان فرد فأنا أقوم بعملية استفادة أو استلهام فى بناء عملى الفنى.

بالنسبة لمسألة خيال الظل ووراثة السينما له . لم يكن من الوارد أن أحدد هل فعلت السينما عملية الازاحة لخيال الظل عامدة ولكننى كنت أريد القول أن دخول

السينما بوسائلها الأكثر فعالية استطاعت فى تلك الظروف أن تزيح خيال الظل والصيغ المشابهة له كصندوق الدنيا . وفى حدود المعلومات الميدانية من بقايا مؤدى هذا الفن عندما قالوا أنهم حاولوا أن يتكيفوا مع الظرف الجديد حاولوا أن يستفيدوا من المسرح والسينما أنهم بدأوا يغيرون فى شخصياتهم بحيث تتوافق مع شخصيات المسرح والسينما . إلا أن السينما بوسائلها الأكثر فعالية استطاعت ازاحة هذا الفن الشعبى .

والواقع أن كل ذلك يؤدى بنا الى ضرورة اعادة فحص تاريخ نشأة كل هذه الفنون المستحدثة . فالدعوى التى تذهب الى أن كل هذه الفنون مستوردة كاملة ، وأنها أتت الى أرض فراغ ، وأن العرب لم يكونوا يعرفون المسرح والدراما إلى آخر هذه القضايا ، يمكن حسمها بمعرفة المادة وخاصة ميدانيا ، لأنها ستساعدنا فى اكتشاف أن بدايات كل هذه الفنون كانت متأثرة وتشربت كثيرا بالمأثور الشعبى واستخدمت تقنياته وأدواته فى تشكيل نفسها .

---

* الإنسان المصرى على الشاشة، إعداد وتقديم: هاشم النحاس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦. أوراق حلقة البحث التى نظمتها لجنة السينما (المجلس الأعلى للثقافة) بالقاعة الكبرى للأمانة العامة لجامعة الدول العربية .

# السير الشعبية العربية
# فى السينما المصرية

## اولية تاريخية :

فى ٦ يناير سنة ١٨٩٦، بالاسكندرية، نشر خبر فى جريدة «لاريفورم» وآخر فى جريدة الأهرام، تحت عنوان «الصور المتحركة»، يفيد اقامة عرض سينمائى جرى فى مقهى الخواجة زاوانى بشارع رشيد بالاسكندرية .

والمشهور فى تاريخ السينما أن أول عرض تجارى فى العالم كان فى ٢٨ ديسمبر ١٨٩٥، فى الصالون الهندى بالمقهى الكبير «جران كافيه» فى شارع كابوسين بباريس. أى أن هذا العرض السكندرى تم بعد العرض الباريسى بأسبوع واحد[1].

والمستنتج تاريخيا من هاتين المعلومتين أن مصر من أوائل الأقطار التى عرفت السينما. ولكن المسألة - بالنسبة لهذه الورقة - ليست فى مجرد هذه الأولية التاريخية. فقد كان من الممكن أن يعقب هذه الواقعة الباكرة احتمالات عديدة بتعدد إمكانات الوضع البشرى إذ ذاك. ولذا فإن المسألة فى المقام الأول - بالنسبة لهذه الورقة - هى فحص جدل هذا المستحدث الجديد - السينما - مع الواقع المصرى، وما صاحب وفود هذا المستحدث الجديد من ظروف وما استتبعها من متواليات، وما أدت إليه فى النهاية لأن تتحقق ملامح بعينها لمعالجة السينما المصرية للسير الشعبية العربية .

تشير المعلومات التاريخية إلى أن العروض السينمائية انتقلت سريعا من الاسكندرية الى القاهرة، ثم الى المدن الإقليمية الأخرى، فى خلال أشهر .

وهو أمر ترجع بعض أسبابه - ولا شك - إلى بهرة الاكتشاف والاستثارة بهذا المستحدث الجديد. غير أن هذا السبب لا يفسر لنا الانتقال السريع من هذا الطور الى طور ثبتت فيه هذه العروض وانتظمت حيث تم انشاء دور خاصة للعرض المتتابع. (ففى سنة ١٩٠٠ بنى أحد الأجانب المقيمين بالقاهرة دارا للعروض السينمائية. وفى سنة ١٩٠٣ قام ثرى مصرى بإنشاء دار عرض بأسيوط، فى الوقت الذى قام فيه آخر ببناء دار أخرى فى بورسعيد)[٢].

كما أنه لا يفسر لنا الانتقال السريع أيضا الى الخطوة التى وطدت استزراع السينما فى مصر ، وذلك بالانتقال الى انتاج أفلام محلية. بدأ هذا الانتاج بأفلام اخبارية قصيرة، ثم اتجه إلى الأفلام الروائية منذ سنة ١٩١٧.

نعتقد أن السبب الأكثر صلابة وثباتا، والذى يفسر هذا التقبل السريع، هو أن هذا المستحدث الباهر قد وفد إلى أرض مهيأة لتقبله، سرعان ما ضرب جذوره فى تربتها ونمى .

كيف كان تهيؤ هذه الأرض ، اذن ؟

ليس غائبا عن المنهج الذى تعتمده الورقة إدراك الشرط الاقتصادى - الاجتماعى الذى اكتنف هذا التهيؤ، غير أن الورقة تسعى لأن تمضى بعد هذا الإدراك للإسهام فى فحص خصوصيات هذا الشرط من مدخل يحتاج الى فضل إبانة، وهو المدخل الفولكلورى.

**اشكال تقليدية :**

للثقافة الشعبية زخيرتها المتواترة من الإبداعات، التى راكم فيها أصحابها خبرتهم فى الفن، وعبروا من خلالها عن منظورهم للحياة وموقفهم من واقعهم. ومن هذه الإبداعات الشعبية وجدت ألوان من العروض ذات العروق الدرامية مثل عروض رواة السير والحكائين والمداحين والمنشدين ونحوها. ومن بينها عروض ترتكز على

مبدأ تحريك الصور وإنطاقها، ونعنى بها : عروض «خيال الظل» و «صندوق الدنيا» (أو صندوق العجب) .

وتقوم عروض «خيال الظل» على جلوس جمهور من المتفرجين، فى مواجهتهم ستارة منصوبة يسلط عليها من الخلف ضوء قوى. ويحرك «اللاعبون» شخوصا من الجلد أمام الضوء فيسقط ظلها على الستارة، ويمثل اللاعبون قصة ما بواسطة تحريك ظلال الشخوص على الستارة، ويتبادلون الحوار المجسد لوقائع القصة .

أما صندوق الدنيا فقد كان عبارة عن صندوق مستطيل ينقل على حامل. وفى داخل الصندوق بكرتان يلف بينهما شريط من الرسوم الملونة مصور عليه أبطال قصة من القصص الشعبية فى أوضاع متتابعة. ويتطلع المشاهد إلى هذه الرسوم بداخل الصندوق من فتحة مركب عليها عدسات مكبرة تضخم الرسوم. ويقوم صاحب الصندوق بتحريك هذه الرسوم تباعا، بينما يروى - بإلقاء موقع - وقائع هؤلاء الأبطال وما جرى لهم .

فلم تكن التربة المصرية - إذن - خلوا من مبدأ الصور المتحركة. وهذا ما وطأ الأرض للسينما وسهّل نفاذها السريع إلى لحمة الحياة الثقافية فى مصر .

وتكشف الملاحظات الميدانية عن إدراك أصحاب الثقافة الشعبية لهذه العلاقة المباشرة بين السينما وفنى خيال الظل وصندوق الدنيا . وإلى هذه العلاقة - التى أخذت سمة تناحرية فى تقديرهم - يرجعون السبب فى التقلص التدريجى لهذين الفنين، الأمر الذى أدى الى انقراض خيال الظل وندرة صندوق الدنيا الآن .

ولكن هذه قضية أخرى، نؤجل مناقشتها الى حين ، لنعود إلى ما كنا بسبيله من التأكيد على دور خيال الظل وصندوق الدنيا فى توطئة الأرض للمستحدث الباهر، ألا وهو السينما.

وقد يسهم فى هذا التأكيد الانتباه إلى محاولات الرواد ترجمة مصطلح «السينما»

إلى مصطلحى: «الخيالة» و «الصور المتحركة». ولعل قارىء الورقة يذكر الخبر الذى نشر عن أول عرض سينمائى بالاسكندرية، فقد استخدم مصطلح «الصور المتحركة» والبادى لنا أن «خيال الظل» و«صندوق الدنيا» شكلا الإطار المرجعى لهذه الترجمة .

**مواجهة تناحرية :**

إذا عدنا إلى ما أشار إليه الرواة والإخباريون الشعبيون حول الطابع التناحرى للعلاقة بين السينما وفنى خيال الظل وصندوق الدنيا، وهو ما يصدقه واقع الثقافة الشعبية. فالواضح أن السينما بعد أن استفادت من تمهيد الأرض الذى صنعه هذان الفنيان، وتجذرت فى أرض الواقع المصرى، عملت على اجتذاب جمهور هذين الفنين، إلى أن تمكنت من انتزاعه منهما.

والملاحظة الميدانية تبين أن خيال الظل حاول أن يكيف نفسه مع الموقف الجديد، واتجه فى طوره الأخير الى تبنى بعض مواضعات وموضوعات السينما والمسرح الدارج. إلا أن هذه المحاولة كانت فيما يبدو اعلانا عن تسليمه لأرضه أو اشهارا لفقدانه لهويته، ومن ثم كان أفوله .

على كل الأحوال، كان لنجاح السينما المصرية فى إزاحة هذين الشكلين من العروض الشعبية أثره المقابل على السينما. ونتيجة لسعى السينما الملهوف إلى انتزاع جمهور هذه العروض الشعبية أدمجت فى بنية الصياغة الفيلمية كثيرا من العناصر التى كانت من مأثور هذه العروض.

أما من حيث الجمهور، فقد كانت عروض خيال الظل خاصة ترتبط بجمهور ما يسمى بالأحياء البلدية فى القاهرة والمدن الكبرى وأشباههم فى المراكز الاقليمية. لقد كان خيال الظل يستمد حياته من إمكانات التجمع المنتظم والتسهيلات التى يتيحها تركيز الإدارة والخدمات. وقد ترك هذا الالتصاق بجمهور الأحياء البلدية طوابعه على مادة العرض نفسها شكلا ومضمونا .

وواقع الحال يشير الى أن «السينما المصرية» ربطت نفسها بنفس هذا الجمهور، جمهور الأحياء البلدية، ووضعته دوما فى بؤرة اهتمامها، حتى وهى تحاول أن توسع من دائرة جمهورها وتمدها الى محيط أكبر .

( لا أرمى إلى التعميم الكامل باستخدام تعبير «السينما المصرية»، وإنما المقصود التيار «الغالب»، الذى يشار إليه عادة فى الكتابات والحديث المتردد بـ «السينما المصرية» ).

أما من حيث مادة العرض، فهى تكاد تكون استمرارا للبابات القديمة التى وصلتنا نماذج منها عن ابن دانيال[٣]. فقد كان العرض يقوم على هيكل قصصى تشخيصى ترتجل داخله ألوان من التعبير كالغناء والرقص وتبادل «القافية» والنكات والمقالب والتهريج. أما بناء الهيكل القصصى نفسه فكان يعتمد على مواضعات تقنيات الحكاية الشعبية[٤]. مرتكزا فى توصيف الشخصيات على «التنميط» . ويصبح فى كثير من الأحيان جمع «الأنماط»، وتوليد المفارقات من هذا الجمع، هدفا فى ذاته. وبذا يصبح الحدث مرتكزا على الصدفة التى تقابل هذا بذاك .

وقد ورثت السينما المصرية هذه المقومات جميعا وأدمجتها فى بنائها الفيلمى، واتخذت من التوليف بين الدرامى والفرجة منهاجا لها ، بدءا من عناصر جزئية من هذه المقومات تستمر هى بذاتها، مثل ذلك التصوير النمطى المكرور للريفى (من بحرى أو من الصعيد) وطرائفه فى الهيئة واللهجة والسلوك، وخاصة عندما يفد الى المدينة أو يتعامل مع أبنائها.

ونهاية بتلك التوليفة المعتمدة دوما والجامعة بين الميلودراما والغناء والرقص والفكاهة .

أما عن صندوق الدنيا فقد ورثت السينما المصرية أبطاله ومآثرهم، وما تومىء إليه السير المطولة التى تعالج حياتهم وأعمالهم البطولية. وسنرى أثر هذا على

معالجة السينما للسير الشعبية .

**السينما والمأثور الشعبى :**

غير أن السينما المصرية لم تقصر استفادتها على فنى خيال الظل وصندوق الدنيا فحسب، وإنما وسعت استفادتها لتشمل المأثور الشعبى جميعا . ( ولا نعنى بالاستفادة التناول الإيجابى وحده، وانما تشمل المعنى السلبى أيضا ).

فالواقع أن التيار الغالب من السينما المصرية، فى سعيه لجذب الجمهور البلدى، استنفد كل وسيلة لتأسيس لغة مشتركة بينه وبين هذا الجمهور، تدعم التواصل بينهما ، وتضمن الاستحواذ عليه، ومن ثم أخذ يمتح من عناصر المأثور الشعبى ومكوناته، وإن بدل بين الحين والحين من الزى والمظهر. وحتى عندما تكون للسينما جمهور من أبناء الطبقة الوسطى، بشرائحها المختلفة، لم تهجر السينما عناصر المأثور الشعبى ومكوناته كلية. فقد كانت بالنسبة للسينما رصيدا مأمونا من جهة، فضلا عن أنها كانت مطلبا للفرجة بالنسبة لهذه الشرائح الاجتماعية الصاعدة من جهة أخرى.

وهذه الثوابت فى الصياغة الفيلمية زاد من تأكيدها جوانب ثقافية أخرى. لقد كانت هذه المناشط الثقافية الأخرى تمتح هى بدورها من مأثور الثقافة الشعبية، وتتمثل هذه المناشط الثقافية فى عروض المسرح الغنائى والميلودرامى وعروض الكباريه وما إليها مما كان متاحا وشائعا فى القاهرة والمدن الكبرى والمراكز الإقليمية.

وقد ظلت هذه الأشكال من العروض ظهيرا للسينما المصرية ومصدر إمداد دائم بالعناصر البشرية والفنية. والشواهد التاريخية تكشف عن هذه الصلة منذ بدايات الانتاج السينمائى. ففى عام ١٩١٩ عرض أول فيلم يمثل فيه ممثل مصرى، وذلك عندما عرض بسينما «الكلوب المصرى» بحى الحسين فيلم مأخوذ عن مسرحية

فكاهية لفرقة فؤاد الجزايرلى(٥). ثم يتتالى بعد ذلك دخول العديد من العناصر البشرية والفنية من هذه المناشط الثقافية المتنوعة، كما هو معروف وشائع سواء فى الكتابات التاريخية أو فى المعلومات المبذولة فى المحيط الذى نحياه .

لكل هذا، يمكننا الاطمئنان إلى زعمنا بأن عروقا من مأثور الثقافة الشعبية تمتد فعالة فى صياغة التيار الغالب من السينما المصرية، ويستند إليها هذا التيار ليس فى مادة الموضوع الفيلمى فحسب، وإنما فى البنية والمكونات والعناصر والحيل الفنية أيضا. ومن هنافإن مدخلا فولكلوريا لدراسة السينما المصرية واعد بالكشف عن الكثير من خصوصيات السينما المصرية.

ولعل أولى النتائج التى نخرج بها - بالنسبة لجماهيرية السينما المصرية - أن اعتمادها على مأثور الثقافة الشعبية واتخاذه أساسا للتواصل مع جمهورها، حقق لها نجاحا تجاريا متصلا حتى الستينيات. ولازال بعضها يحقق هذا القدر من النجاح، تحسدها عليه أفلام ذوى النوايا الجادة (٦).

لقد استطاع تيار السينما المصرية الغالب أن يجد لغة مشتركة مع جمهوره، وتحاور معه بمفردات بدت مألوفة لديه، ووظف عناصر تنتمى إلى إطاره الثقافى المرجعى.

وبسبب هذا الاعتماد نفسه تعاورت السينما المصرية الأسقام وأخذت تدخل فى دورات من الأزمات. ذلك أن السينما عندما انتقلت من طور البداية، ودخلت فى مراحل الانتاج الكمى المتزايد، قنعت بهذا الاعتماد لتستغله فى مزيد من الانتاج الكمى حتى وصل عدد الأفلام المنتجة فى أواخر الأربعينيات الى حوالى سبعين فيلما . لقد دخل عملية الانتاج السينمائى أفراد من أصحاب رؤوس الأموال الطفيلية انتبهوا الى الوجه التجارى للسينما وإمكانات الربح السريع السهل. لقد كان الفيلم يحقق فى أشهر قليلة أرباحا تعادل أربعة أضعاف تكلفته، بل إن فيلما مثل «طاقية

الاخفاء» (١٩٤٣) بلغت أرباحه حوالى ثلاثة وعشرين ضعفا[٧].

ورغم دخول بنك مصر إلى مجال السينما ، بأن أسس «شركة مصر للتمثيل والسينما» فى عام ١٩٢٥، والتى أنشأت بدورها ستوديو مصر عام ١٩٣٥، فإن ذلك لم يحد من هذا الاتجاه. ولم يغير تدخل الدولة، مرات بشكل غير مباشر (فى الخمسينيات والسبعينيات) ومرة بشكل مباشر (فى الستينيات)، من الحال كثيرا، إن لم يكن قد زاده تعقيدا .

ذلك أن الفئات الاجتماعية السائدة القابضة على المال والقرار لم تدرك الشرط العالمى الذى وجدت فيه السينما ، باعتبارها وليدة عصر التقدم الصناعى والتوسع الإمبريالى. وعلى هذا فإن أى نمو محلى فهو نمو «مكفوف» طالما أنه مستوعب داخل السوق العالمى (أو الأمريكى والأوروبى الغربى). ففى الوقت الذى بلغت السينما المصرية أعلى معدلات انتاجها (حوالى ٧٠ فيلما) كانت السوق المصرية تستورد حوالى ٥٠٠ فيلم، أغلبها، إن لم يكن معظمها، أمريكى وأوروبى غربى.

وواجهت السينما المصرية إخفاقها، سواء فى تحقيق حلمها بالسيطرة على سوقها المحلى، أو فى انجاز مهمتها بخلق سينما وطنية، باللجوء إلى التهجين مع «النموذج» الغربى - الأمريكى، مع ميل إلى أشكاله الرديئة، لأنها الأسهل والأقرب للتناول. (وكأنها تعود الى موقف خيال الظل إزاءها من قبل ).

وتمت عملية التهجين هذه بصور متفاوتة، بالطبع، تبدأ من مستوى الاستهواء والمتابعة إلى مستوى الاقتباس الصريح. وعلى سبيل المثال، فيلم «ليلى» (عزيزة أمير - ١٩٢٧)، الذى يؤرخ بتاريخ عرضه ميلاد الفيلم المصرى[٨]، يدور فى أجواء صحراوية بدوية فيها أصداء من «موضة» الحب البدوى، بكل طرافته النابعة من غرابته وبدائيته، التى تبرزها أفلام امريكية علمها فيلم «ابن الشيخ» الذى مثله فالنتينو.

أما أمثلة الاقتباس المعلن وغغير المعلن فهى من الوفرة والذيوع بحيث لن نشير إلا إلى فيلم واحد لأنه يحمل نفس عنوان الفيلم السابق «ليلى» (١٩٤٢) ولأنه مأخوذ عن قصة الكساندر ديماس المشهورة «غادة الكاميليا».

وأسهمت الرقابة (الإدارية والرسمية) مع منتجي الأفلام وموزعيها فى الإلحاح على صياغة نموذج سينمائى مفارق للواقع، وأن كان ملتحما مع رؤيتهم الهجين له .

ولدينا اشارة تاريخية تفيد وجود هذا التوجه منذ أول فيلم روائى «ليلى». إذ روىّ أن الرقابة تدخلت لحذف مشهد فى الفيلم تظهر فيه «طبلية» تلتف حولها الأسرة لتناول الطعام[٩].

أما المثال الآخر الشهير فيتصل بفيلم «العزيمة» (١٩٣٩) إذ رفضته إدارة استوديو مصر، لأن حوادثه تجرى فى حارة بلدية، وعندما وافقت الإدارة على انتّاج الفيلم غيرت عنوانه من «فى الحارة» إلى «العزيمة»[١٠].

مهما يكن من أمر، واصلت السينما المصرية خلق نموذجها الخاص، الذى يقبس غير قليل من ملامح النموذج الأمريكى - الغربى - وتركيبه البنائى، ولكنه يجد له باستمرار مع ما يمتحه من ذخيرة مأثور الثقافة الشعبية، إن فى مادة موضوع الفيلم أو فى مكونات تشكيله ووسائله الفنية.

وقد حددنا فى ورقة سابقة مستويات استغلال السينما المصرية لمكونات الثقافة الشعبية، ولا مجال للتزيد بإعادة إيرادها من جديد [١١].

والمهم الآن، أن تكون الورقة الحالية قد أبانت عن الأساس الذى بنت عليه السينما المصرية توجهها نحو السير الشعبية .

***السيرة سينمائيا:***

تتناثر الاشارات إلى السير وأبطالها ورواتها فى أفلام عديدة، وخاصة السيرة العنترية، ثم السيرة الهلالية. ولكن هذه الاشارات كانت فى حدود أقوال ، تلمح إلى

صفة مميزة مشهورة للبطل، مثل قوة عنتر الإعجازية أو سواد لونه أو حبه المشبوب لعبلة، وأحيانا اللعب الهازل بمقلوب هذه الصفات. وفى غير قليل من الحالات كانت هذه الاشارات ترد فى سياق الخلفية الديكورية التى يقصد بها إعطاء الجو المحلى، كأن تمر الكاميرا براوٍ يقص بينما هى تتابع حركة الشخصية، وأقصى توظيف يتم لمشهد مثل هذا، بالاضافة إلى وظيفته الديكورية، هو التعليق من خلال النص المروى على الحدث الذى يجرى [١٢].

أما الاتجاه إلى تناول السير نفسها وتقديمها على الشاشة فلم يتحقق إلا فى فترة متقدمة نسبيا، عندما تجاوزت السينما طور البداية. ويبدو أن ضخامة السير وتشعبها صعب من المهمة. كما يبدو أيضا أن التحسب لما يتطلبه أنتاج فيلم عن سيرة شعبية من تكاليف وتجهيزات قد صد عن المحاولة فى هذا الاتجاه. وقد يؤكد السبب الأخير ما أشار إليه المخرج المخضرم نيازى مصطفى، وهو مخرج أول أفلام السير ، «من أن عملا من هذا النوع يتطلب إبهارا» [١٣].

ولكنا نعتقد أن السبب الكامن، تحت هذه الأسباب العملية، هو أن السينما لم تتجه الى السير إلا عندما تحقق مناخ يدفع نحو هذا الاتجاه. والمعلومات المبذولة عن تاريخ مصر السياسى الفكرى إبان الحرب الثانية وما بعدها تشير الى نمو الحركة الوطنية، ودخول الطبقة الثالثة الى ساحة العمل الوطنى، كسند ترتكز عليه القيادة البورجوازية وهى تصوغ مشروعها الوطنى فى مواجهة قوى الاستعمار التقليدى والاستعمار الجديد [١٤].

وقد كان هذا المد الوطنى يتطلب رموزه الفنية. وأبطال السير نماذج جيدة صالحة لأداء هذا الدور .

إلا أن الإشكال يبدأ عند صياغة هذه النماذج. فقد كان المناخ الفكرى تتوزعه تيارات وتوجهات متنوعة. وكان طبيعيا أن ينحاز منتجو الأفلام – بتركيبتهم التى

عرفناها – الى التيارات المعبرة عن مصالحهم، وانتقوا من طروحاتها ما يناسب وعيهم السائد، وتوجهاتهم الفكرية التى يسعون إلى تسييدها. وفى هذا الإطار قاموا بعملية التهجين المشار اليها – بين النموذج الغربى ومأثور الثقافة الشعبية .

والحال، أنه منذ سنة ١٩٤٥ أنتجت السينما المصرية سلسلة من الأفلام المأخوذة عن السير الشعبية استمرت حتى نهاية الستينيات، ثم توقفت منذ ذلك الحين . وعلى مدار هذه السنوات الخمس والعشرين عرضت تسعة أفلام، سبعة منها عن السيرة العنترية واثنان عن السيرة الهلالية .

والقائمة التالية توضح هذه الأفلام مرتبة وفقا لسنوات عرضها (١٥):

١) ١٩٤٥ عنتر وعبلة (١٠٥ دقيقة)

سيناريو وإخراج : نيازى مصطفى

قصة : عبد العزيز سلام ونيازى مصطفى

حوار : محمود بيرم التونسى

انتاج : ستوديو الاهرام

تمثيل : كوكا ابراهيم – سراج منير – سيد سليمان

٢) ١٩٤٧ ابن عنتر (١١٠ دقيقة)

سيناريو وإخراج وانتاج وتوزيع : أحمد سالم

تمثيل : أحمد سالم، مديحة يسرى، سراج منير، السيد بدير

٣) ١٩٤٧ أبو زيد الهلالى (١٢٥ دقيقة)

سيناريو وإخراج : عز الدين ذو الفقار

قصة : أبو بثينة

انتاج : أفلام محمد أمين

توزيع : منتخبات بهنا فيلم

تمثيل : فاتن حمامة ، سراج منير

٤) ١٩٤٨ الزناتى خليفة (١٠٥ دقيقة)

الإخراج : حسن حلمى

والحوار والسيناريو القصة : أبو بثينة

انتاج وتوزيع : أفلام محمد أمين

تمثيل : سهام رفقى، زوزو نبيل، فؤاد جعفر، أحمد البيه

٥) ١٩٤٨ مغامرات عنتر وعبلة (١٠٥ دقيقة)

سيناريو وإخراج : صلاح أبو سيف

القصة : نجيب محفوظ ، وعبد العزيز سلام

حوار : بيرم التونسى

انتاج وتوزيع : أفلام النيل

تمثيل : كوكا ابراهيم - سراج منير - زكى طليمات - نجمة إبراهيم فريد شوقى

٦) ١٩٦١ عنتر بن شداد (١٣٠ دقيقة) (ملون)

إخراج : نيازى مصطفى

القصة : محمد فريد أبو حديد (أبو الفوارس)

السيناريو : عبد العزيز سلام ونيازى مصطفى

الحوار : محمود بيرم التونسى

انتاج وتوزيع : أفلام مصر الجديدة

التمثيل : كوكا إبراهيم ، فريد شوقى

٧) ١٩٦٣ عنتر فارس الصحراء (١٢٠ دقيقة) (ملون)

سيناريو وإخراج : محمد سلمان

التمثيل : سميرة توفيق، محمود سعيد

توزيع : ايهاب الليثى (مشترك / سورى؟)

٨) ١٩٦٤ بنت عنتر (ملون)

سيناريو وإخراج : نيازى مصطفى

التمثيل : سميرة توفيق

انتاج : مشترك

توزيع : أفلام مصر الجديدة

٩) ١٩٦٩ عنتر يغزو الصحراء (ملون ، سكوب)

سيناريو وإخراج : نيازى مصطفى

انتاج : سورى مصرى

توزيع : مصر للتوزيع

التمثيل : فريد شوقى ، مريم فخر الدين ، كوكا

وأول ما نلاحظه على القائمة : «غياب» السير الأخرى عن الشاشة رغم وفرتها وتنوعها.

وثانى الملاحظات : أن هذا الاتجاه إلى السيرة العنترية والسيرة الهلالية يكشف عن إدراك بأنهما بالفعل هما السيرتان «الحاضرتان» فى الأداء الشعبى فى فترة انتاج هذه الأفلام. وإن كان كم الأفلام المنتجة عن كل من السيرتين لا يعبر عن درجة حضور كل منهما بالنسبة للأخرى. فنحن نعرف من الملاحظة الميدانية أن السيرة الهلالية أشيع فى الأداء الحي، وأكثر تنوعا وغنى في تجليها فى صيغ وأشكال فنية شعبية، من السيرة العنترية [١٦].

وثالثة الملاحظات : أن المعالجات السينمائية للسيرتين اعتمدت النص المدون فى طبعات تباع فى الأسواق، دون النصوص الشفوية .

ورابع الملاحظات : أن الفيلمين المنتجين عن السيرة الهلالية قد تم عرضهما فى سنتى ١٩٤٧ و ١٩٤٨ ، ثم توقف انتاج أفلام هلالية منذ ذلك الحين . ولقد سمعنا عن محاولات لانتاج أفلام عن السيرة الهلالية ، لعل آخرها ما تردد عن سعى المرحوم محمد المرزوقى (تونس) بهذا الشأن فى أواخر السبعينيات، ولكنها لم تنتقل الى حيز التنفيذ. ويبدو أن سوء الحظ يلازم الهلالية حتى عند استلهامها أو دراستها!

والفنان محمد أمين، وهو الذى أنتج فيلمى «أبو زيد الهلالى» و «الزناتى خليفة»، يعزو إلى سوء الحظ ما جرى لفيلميه سواء عند انتاجهما أو عند تسويقهما أو عند حفظهما، بل وما جرى له شخصيا ولبعض العاملين بهما [١٧]. وأن كان المخرج نيازى مصطفى يرجح السبب فى فشل الفيلمين إلى رداءة مستواهما الفنى وابتسارهما وفقرهما، ومحمد أمين نفسه يشير إلى شىء من هذا عندما يذكر أن الفيلم الأول «أبو زيد الهلالى» جاءت فكرة انتاجه صدى للنجاح التجارى الكبير الذى حققه فيلم «عنتر وعبلة» أغراه به صديقه المرحوم عز الدين ذو الفقار . ولما فشل هذا الفيلم تجاريا استعان بحسن حلمى لينتج فيلما آخرا قريب من موضوع الفيلم الأول، حتى يتسنى الاستفادة بالديكورات والتجهيزات السابقة، والتى كان منها – كما يقول – مدينة كاملة تمثل مدينة تونس بناها فى استديو جلال.

ويتمثل سوء حظ الفيلمين فى فقد نسخهما حتى الآن. ويروى محمد أمين أنه فكر فى استغلال الفيلمين مؤخرا، مع انتشار موجة الفيديو، بنسخهما الى فيديو، إلا أن المحاولة أحبطت عندما وجد أن الأصل السلبى (النيجاتيف) قد تحلل تماما.

غير أن ما جرى للفيلمين ليس مجرد توال لسوء الحظ . فقد رأينا كيف تم انتاجهما، وكيف جرى وفق المنطق السائد لدى منتجى أفلام الأربعينيات المتسرعين. والتفسير العقلانى لفشل هذين الفيلمين نجده فيما أشار إليه نيازى مصطفى من

ابتسارهما وفقرهما ورداءة مستواهما الفنى، وذلك لاعتمادها على الاخبار الكلامى عن الأحداث وافتقاد الحركة البصرية التى هى سمة السينما بالدرجة الأولى، فى رأيه .

أما فقد أصول الفيلمين ونسخهما فهو ليس إلا شاهدا على الحال الذى يعانيه توثيق السينما . والوضع الذى يعانيه أرشيف السينما ليس إلا أحد تجليات التركيب السائد بكل إشكالاته. وقصة بحثى عن الأفلام التى تعنى بها هذه الورقة، والسعى الممض فى كل اتجاه ، دون طائل كثير، «سيرة» تحتاج إلى رواية مفردة. ولكنا فى مقام الدرس وليس الرواية !

خامسة الملاحظات : أن معالجات السيرة العنترية فى السينما قام بها أربعة من المخرجين. من بينهم اثنان من الرواد الكبار. يعتبران من رواد مدرسة «ستديو مصر»، التى كانت تسعى الى خلق سينما مصرية وطنية. اشتهر واحد منهما بالواقعية (صلاح أبو سيف) [١٨]، بينما اشتهر الآخر بأفلام «الحركة» (نيازى مصطفى).

وقد كان نيازى مصطفى هو الذى راد هذه السلسلة من الأفلام العنترية، وأسهم فيها بأربعة من أفلامها السبعة .

سادسة الملاحظات : كل الشواهد تؤكد أن فيلم «عنتر وعبلة» قد لقى نجاحا تجاريا كبيرا أثار منتجى الأفلام وصانعيها وأغراهم بأن يعودوا الى نفس الموضوع لعلهم يصادفون نفس النجاح، حتى أصبح من أحلام بعض الممثلين (فريد شوقى مثلا) أن يقوموا بأداء أدوار فى فيلم على نفس المنوال. ولازالت أصداء الفيلم تعيش فى نواكر الأجيال التى يفعت فى الفترة ما بين أواخر الأربعينيات والستينيات من هذا القرن .

وقد مر بنا ما رواه محمد أمين من اتجاهه إلى انتاج فيلم «أبو زيد الهلالى» كان

بدافع من النجاح التجارى الساحق لفيلم «عنتر وعبلة» (وقد عبر عن ذلك بعبارة عمل سنساشن Sensation ).

أما نيازى مصطفى فإنه يلفت الانتباه الى انتشار الفيلم فى أقطار الوطن العربى فيذكر على سبيل التدليل : أن عرض الفيلم استمر فى دار عرض واحدة ببغداد طوال سنتين متواليتين، أما فى السودان فقد تسبب عرض الفيلم فى حدوث معارك وحوادث نتيجة ازدحام الجمهور ، كما يعزو للفيلم فضل شق طريق الأفلام المصرية إلى أقطار الشمال الأفريقى.

ويبدو أن هذا النجاح التجارى هو ما دفع نيازى مصطفى نفسه لقبول معاودة تناول السيرة العنترية المرات الثلاث الأخرى. فهو نفسه واع الى أن «مضمون هذه الأفلام واحد ولكن الشكل فى بلاد أخرى» وسياق الحديث يوضح أن المقصود بهذه العبارة أن مادة موضوع هذه الأفلام واحدة غير أن إطار تنفيذها وموقعها التصويرى هو الذى اختلف بالانتقال الى بلاد مختلفة. ويوضح هذه الاشارة الأخيرة أن الفيلمين الأخيرين من هذه السلسلة كانا انتاجا مشتركا (لبنانى / سورى / مصرى) ولكن جانبا آخر من حديثه يوضح أن تغيير الإطار لم يتم بتغيير مواقع التصوير فحسب، وإنما شمل أيضا وسائل التصوير وتقنيته. فهو ينبه فى استطراد لحديثه إلى أن الفيلم انتقل من التصوير بالأبيض والأسود الى التصوير بالألوان ثم بالألوان والسينما سكوب .

ونيازى مصطفى واع بأن المعالجة السينمائية للسيرة لابد أن تصدر عن وجهة نظر، فهى معالجة لمسألة ما تسترعى انتباهه. وقد دلل على ذلك بمقارنة بين فيلم «عنتر وعبلة» وفيلم «عنتر بن شداد» الذى أنتج بعد الأول بستة عشر عاما. وبصرف النظر عن دقة استعمال المصطلحات، يذكر أن الفيلم الأول يركز على مغامرات عنتر لإنقاذ عبلة وتحقيق المستحيل فى سبيل حبه لها»، أما الفيلم الثانى فهو يركز فيه

على «المشكلة اللونية والتفرقة العنصرية».

غير أن وعى نيازى مصطفى مشدود الى قناعة بأن السينما «إبهار»، و «حركة بصرية وليست كلام» ، أى «متعة بصرية»، «ليس المقصود - كما يفعل البعض - تحويل هذه المتعة إلى متعة غرائزية». والثابت فى السينما هو القيمة الإمتاعية التى تسبب البهجة، والسرور (عبر عنها بالإنجليزية Entertainment Value ) ويتحقق هذا عندما يطرح المشاهد كل ما يتعلق بشئون معاشه ويستغرق فيما يراه على الشاشة ويتوحد (عبر عنها بالإنجليزية Identification ) مع أبطال الفيلم ويحقق من خلالهم ما ليس فى مكنته.

ويضع هذا الفهم لطبيعة السينما ووظيفتها فى تقابل مع ما يسمى «بالسينما الهادفة» أو «الملتزمة»، وإن كان ينفى أنه ضدها، وإنما يرى أنها فى النهاية سينما محدودة لا تهم إلا مجتمعها الخاص .

ويذكر تحديدا بأن الضجة التى أثيرت إثر إخراجه لفيلم «مصنع الزوجات» (١٩٤١) غيرت مفهومه للسينما. فالفيلم يعالج قضية خروج المرأة للعمل، ورغم أنه موشى بالأغانى إلا أن هذا لم يشفع له فيما أثير من جدل ومتاعب.

على أى الأحوال، لقد شكل هذا الظرف دوافعه لتعديل موقفه، ومن ثم اتجاهه الى موضوعات أخرى تعتمد فى تنفيذها على ما أشار إليه فى الفقرة السابقة من الإبهار والحركة والتخييل الموهم. وسادة هذه التقنية بلا مواربة هم «الأمريكان» (يقصد المدرسة الهوليودية التى كانت فى أوج نشاطها إذ ذاك).

ومن ثم قام بإخراج فيلم «رابحة» (١٩٤٣) الشهير بأجوائه البدوية وفقا لهذا التوجه الذى يقوم على المزاوجة بين النموذج الهوليودى و «المزاج العربى». وتلاه «عنتر وعبلة» الذى حشد فيه إمكاناته التى جربها بنجاح فى رابحة. وهكذا جاء هذا الفيلم «عنتر وعبلة» الذى جر وراءه هذه السلسلة من الأفلام التى تعالج السيرة

وتحتذى حذوه، وتقتفى آثاره فنيا وتقنيا وتوجها، ولكنها لم تستطع أن تحقق ما وصل إليه «عنتر وعبلة».

وسابعة الملاحظات : أن تسبيبات نيازى مصطفى لهذا التوجه فى معالجة السيرة العنترية توضح الظرف الخاص الذى لابس إخراج «عنتر وعبلة». ولكن ظهور السلسلة العنترية لا يفسره هذا الظرف الخاص وحده، فإن بروز هذا التوجه الذى كان من خلف هذه الأعمال جميعا لا يمكن أن يصدر عن مجرد النوايا الفردية فحسب (١٩). ولكن فهما أفضل للوضع يمكن أن يتاح لنا ، إذا وضعنا فى اعتبارنا توجه التيار الغالب فى «السينما المصرية» الذى أشرنا اليه من قبل، والازدواجية الهجين فى موقف البورجوازية المصرية من مشروعها .

وبذا نستطيع أن نفهم لماذا صارت السيرة العنترية - عندما تم الالتفات إليها - هى قصة الحب المشحونة بالعوائق بين عنتره الفارس الأسود ذى القوة المعجزة وعبلة البدوية البيضاء. ولماذا تعتمد بنية الفيلم على التمحور حول المواجهة التعارضية بين معسكر الأخيار ومعسكر الأشرار .

وبذا نستطيع أن نفهم هذا الالتفات إلى إبراز الطوابع البدوية، وخاصة إذا وضعنا فى الخلفية هذا التيار من الأفلام التى تصور الأجواء البدوية، بدءا من أفلام: «شرف البدوى» (١٩١٧) و «قبلة فى الصحراء» (١٩٢٧) و «ليلى» (١٩٢٧) بإطارها المرجعى الذى أشرنا إليه - فى السينما الهوليودية، من جهة، و «نوستالجيا» العودة إلى عالم البراءة البسيط الخشن .

وبذا نستطيع أن نفهم هذه التركيبة الفيلمية التى تمزج بين مشاهد الحب ومكائد المنافسين ومقالبهم، والصراع الدموى والالتباسات المسببة للتعاسة، والغناء والرقص والفكاهة الهزلية.

وبذا نستطيع أن نفهم لماذا تحول عنترة «الرمز» إلى عنتر «الفرد» الذى يواجه

إشكالا عاما بحل فردى، على نمط الحل الفردى للكاوبوى ورصفائه .

وبذا نفهم لماذا تم التركيز على المرحلة الأولى من السيرة وأغفلت سائر مراحلها، بسماتها البنائية والدلالية المختلفة [٢٠].

ونحن نقف مع حرية اجتهاد المستلهم فى تناول المادة التى يستلهم منها، وحقه المشروع فى أن يعيد تكييفها لكى تتوافق مع منظوره. ولا يستهدف تقويمنا هنا مصادرة أو إدانة، وإنما يستهدف محاولة الفحص والفهم، وخاصة مع أداة لها مثل هذه السطوة الجماهيرية، ولها هذا التأثير غير القابل للجدل فى بسط وعى بعينه وتسييده. ولعل أولى آثارها على السيرة ما تؤكده الشواهد الواقعية من أن صورة «عنترة» السيرة لدى الجماهير قد طغى عليها «عنتر» السينما . ناهيك عن الإزاحة التى حدثت لرواية السيرة أصلا، بواسطة هذه الأداة الخطيرة - السينما - وأضرابها من وسائط الاتصال الحديثة.

وليست المسألة فى مدى حق المستلهم فى الاستلهام. فالتراث - عموما - ملك لكل جيل يعيد صياغته وفق منظوره ورؤاه، كما صاغته الأجيال السابقة وفق منظورها ورؤاها . وما إعلان الوصاية على المأثور الشعبى إلا دعوة منافية لقوانين الصيرورة والتغير، التى تحكم المأثور نفسه. بل ويقوم أصحابه بهذا التعديل والتغيير، شئنا أم أبينا، رأيناه أم تعامينا عنه . ولكن المسألة هى فهم عمليات التعديل والتغيير، والتنبه الى ما يجرى منها مغذيا تكامل البنية الثقافية ونموها وازدهارها ، وما يجرى منه مستهدفا اختراق هذه البنية وتفكيكها لإحلال مركب ثقافى غريب .

# الهوامش والمراجع

١) قصة السينما فى مصر : دراسة نقدية، سعد الدين توفيق، دار الهلال (بدون تاريخ)، ص ٩ .

٢) موجز تاريخ السينما المصرية، عبد المنعم سعد، مطابع الأهرام التجارية ١٩٧٦. ص ٦ وما بعدها .

٣) خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال ، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، سلسلة تراثنا، ١٩٦٣. ص ١٤٣ وما بعدها.

٤) حظيت الحكاية الشعبية بقدر كبير - نسبيا - من اهتمام دارسى الشعبيات فى العالم شرقه وغربه. ونجتزىء بالإشارة هنا إلى بعض المنشور بالعربية كمصادر يمكن البدء منها للتعرف على درس تقنية الحكاية الشعبية :

- قصصنا الشعبى : من الرومانسية إلى الواقعية - نبيلة إبراهيم - دار الفكر العربى (١٩٧٣؟).

- مقدمة فى الفولكلور، أحمد مرسى، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨١، (ط٢) .

- نظريات الفولكلور المعاصرة ، ر. دورسون، ترجمة محمد الجوهرى وحسن الشامى، دار الكتب الجامعية، القاهرة، ١٩٧٢.

- الفولكلور : قضاياه وتاريخه، يورى سوكولوف، ترجمة حلمى شعراوى وعبد الحميد حواس، الهيئة المصرية العامة للتأليف، ١٩٧١.

٥) موجز تاريخ السينما المصرية، مرجع سابق، ص ١٠.

٦) تناولت قضية التوصيل واللغة والايديولوجيا فى السينما فى مجموعة من المقالات بنشرة نادى السينما منذ العدد ١٦ السنة السابعة، النصف الثانى، ١٧ ابريل ١٩٧٤. وانظر أيضا مجلة الفنون، العدد ٥ السنة الأولى، فبراير ١٩٨٠، الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، عبد الحميد حواس، الأسلوب البوليس فى الفيلم السياسى.

٧) السينما فى الوطن العربى، جان الكسان، العدد ٥١ فى سلسلة عالم المعرفة، (الكويت)، ١٩٨٢، ص ٥٦.

٨) يجادل شيخ المخرجين المصريين أحمد كامل مرسى حول هذه البداية، ويرجعها إلى عام ١٩٢٣ عندما قدم محمد بيومى أول جريدة سينمائية مصرية صميمة بعنوان آمون فيلم، والتى صور فى العدد الأول منها مظاهر الاستقبال الشعبى لعودة سعد زغلول من منفاه سنة ١٩٢٣. أنظر تقديمه لكتاب : السينما التسجيلية فى مصر ، حتى آخر سنة ١٩٨٠، إعداد : منى البندارى وميرفت الإبيارى، المركز القومى للسينما ، يونيو ١٩٨١، ص ٨.

وعموما فهذا الخلاف بين مؤرخى السينما ينبع من اختلاف وجهة النظر بين أولئك الذين يعدون السينما هى سينما الأفلام ذات النجوم وأولئك الذين يتخذون البدايات لبزوغ النوع الفنى معيارا لهم، وبين أولئك الذين يعتدون بالجانب التجارى وأولئك الذين يثمنون الدور الوطنى للسينما.

٩) قصة السينما فى مصر، مرجع سابق، ص ٢٥.

١٠) السينما فى الوطن العربى، مرجع سابق، ص ٥٠.

١١) السينما المصرية والثقافة الشعبية، عبد الحميد حواس، حلقة بحث : الإنسان المصرى على الشاشة، الفترة من ١٨ الى ٢٢ أبريل سنة ١٩٨٤، لجنة السينما، المجلس الأعلى للثقافة.

١٢) انظر فى المقابل، التوظيف الرائع للسيرة والمأثور الشعبى بوجه عام دون اللجوء إلى نص مباشر : رحلة الحجر ونبؤة الثورة، عبد الحميد حواس، السينما العربية، العدد الثانى، عدد خاص : سينما ٧٩، يوليو ١٩٨٠.

١٣) مقابلة شخصية مع نيازى مصطفى جرت في منزله فى صباح الاثنين ١٠/١٢/١٩٨٤. وأى أقوال منسوبة إليه فى الصفحات التالية وردت فى نفس المقابلة، ولذا لن نكرر الإحالة إليها.

وانتهز هذه المناسبة لكى أعبر عن امتنانى لما أتاحه لى المخرج الكبير من وقته بين مشاغله العديدة. غير أنى استسمحه فى التعبير عن بهرتى باكتشافى له مثقفا عميقا ذا قدرة عالية على الإبانة والتنظير . وهو ، وأعماله، حقيقات بأن يعاد درسهما دراسة متأنية واعية لقيمة تجربته الرائدة.

١٤) انظر فى التطور فى الفكر السياسى والاجتماعى :

– تاريخ الفكر المصرى الحديث، لويس عوض، العددان ٢١٥، ٢١٧ من الهلال ، ١٩٦٩.

– فى أصول المسألة المصرية، صبحى وحيدة، مكتبة مدبولى، طبعة جديدة منقحة (بدون تاريخ).

– الصراع الطبقى فى مصر: من ١٩٤٥ الى ١٩٦٨، محمود حسين، ترجمة عباس بزرى وأحمد واصل، دار الطليعة، بيروت، أبريل ١٩٧١.

١٥) اعتمدنا فى تحقيق هذه القائمة على :

– دليل الأفلام المصرية، فريد المزاوى، أجزاء ثلاثة، الأول (١٩٥٢ – ١٩٥٣) أكتوبر ١٩٥٣، والثانى (١٩٥٣ – ١٩٥٥) والثالث (١٩٥٥ – ١٩٦٢) يناير ١٩٦٢، المركز الكاثوليكى المصرى للسينما والتليفزيون .

– دليل الأفلام المصرية (١٩٢٧ – ١٩٨٢)، إعداد : منير محمد إبراهيم، صندوق دعم السينما ، القاهرة، ١٩٨٣.

– الدليل السينمائى، سمير فريد، نشر خاص، ١٩٦٧.

– السينما ، العدد الثامن، عدد خاص بمناسبة مرور ٤٠ عاما على ميلاد السينما المصرية، المؤسسة المصرية العامة للسينما، العدد الثامن، نوفمبر ١٩٦٧.

– رسالة فى تاريخ السينما العربية، جلال الشرقاوى، الشركة المصرية للطباعة والنشر، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٧٠.

هذا فضلا عن الكتب التاريخية المشار اليها سابقا.

ولكن كل هذا كان لابد من إكماله بالمقابلات الشخصية. وفى هذا الصدد أشكر الأستاذ عبد الغنى داود، الأرشيف القومى للسينما والأستاذعلى أبو شادى، إدارة السينما بالثقافة الجماهيرية، لكبير عونهما.

١٦) انظر الورقة المقدمة إلى مؤتمر السيرة الأول الذى عقد بالحمامات (تونس)، يونيو ١٩٨٠، حول السيرة الهلالية، «مدارس أداء السيرة الهلالية فى مصر» عبد الحميد حواس، (تحت الطبع).

١٧) مقابلة شخصية جرت فى منزله فى مساء يوم الثلاثاء ٤/١٢/١٩٨٤. ومن المعلومات الهامة والدالة – بالنسبة لسياقنا – أن الفنان محمد أمين هو مغنى وملحن الأغنية المحبوبة القديمة «قالوا الودع موصوف» التى اشتهرت فى الجيل الماضى، وكان يرددها مغنون شعبيون، وخاصة من الغجر (أولاد مازن مثلا). وللفنان محمد أمين خالص تقديرى لسماحته ودماثته اللتين دفعتا، لحسن استقبالنا، رغم أننا طرقنا بابه – بعد أن عثرنا عليه أخيرا – دون موعد سابق. والأقوال والاشارات التى سترد منسوبة اليه تعود إلى نفس المقابلة .

١٨) انظر فى هذا على سبيل المثال : فنان الشعب (صلاح أبو سيف)، سعد الدين توفيق، دار مصر للطباعة، (١٩٦٨؟) ( الصفحتان ٤٥، ٤٦ تتناولان فيلمه «مغامرات عنتر وعبلة»).

١٩) انظر فى هذا :

- The Illusion of Reality, Jurij Lotman, in Film Theory and Criticism, Ed. G. Mast and M. Cohen. Oxford University Bress, sec. ed. 1979.

- Cinema / Idealogy / Critisim, Jean - luc Comolli and Jeam Narboni, in Movies and Methods, Ed. B. Nichols, University of California Press, 1976.

٢٠) انظر حول مراحل السيرة العنترية وسماتها البنائية والدلالية :

فن كتابة السيرة الشعبية، فاروق خورشيد والدكتور محمود ذهنى، دار الثقافة العربية - القاهرة - ١٩٦١، ص ١١٧ وما بعدها .

---

* المؤتمر الدولى للسير الشعبية العربية، جامعة القاهرة، من ٢ إلى ٧ يناير ١٩٨٥.

# المعلم النقاش
# وحوار الجمهور

النقاش التقليدى هو رسام المجتمعات التقليدية . فهو يقوم - بالاضافة الى أعمال البياض والدهان وما اليها - بأعمال الزخرفة والرسم على الأشياء والأدوات المطلوبة .ومن هنا أطلق عليه اصطلاح النقاش بدلا من المبيض ونحوه. اشارة الى أنه تحول من مجرد البياض والدهان لسطوح الأشياء والأدوات الى نقشها أى زخرفتها وتجميلها .

والمألوف أن يتحدث النقاش عن مهاراته فى صنعته، وكيف أنه تدرب منذ صغره «وشرب الكار» على يد هذا «المعلم» أو ذاك من أساطين المهنة الى أن أتقن حرفيتها. لكنى، أثناء عمل ميدانى لى ببورسعيد فى الربيع الماضى، فوجئت بأحد كبار النقاشين بالمدينة، ان لم يكن شيخهم على الاطلاق، وهو يحدثنى بسيرة حياته وكيف امتهن النقاشة، وأنه غير «خط الحياة» الذى كان قد رسمه له أبوه الحلوانى - وكان يعده لكى يخلفه فى دكانه باعتباره ولده الوحيد - وتحول الى احتراف مهنة النقاشة،، وكان ذلك من جراء السينما، أو على الأصح عن طريقها.

وتوضح رواية المعلم النقاش لسيرة حياته أنه كان فى صباه قد «غوى السيما» وكان يتسلل من رقابة أهله ليشاهد كل الأفلام المعروضة بدور السينما الموجودة اذ ذاك - بالمدينة. وكان يخرج من دار السينما ليخطط ويرسم بالطباشير شخصيات الفيلم فى مواقفها وأوضاعها التى استهوته . وكان يخطط ويرسم على كل ما هو

متاح أمامه من مساحات صالحة للرسم، بدأ من جدران البيوت بالحارة التى يسكن فيها. وظل فى اندفاعه الحماسى هذا يستجيب لميوله الداخلية منميا مهاراته فى الرسم، تحدوه تقويمات وانتقادات رفاقه من صبية الحارة، الذين تشيعوا له وتحمسوا ، حتى اشتهر الصبى الصغير باعتباره «رسيم». ويسمع به أحد المحترفين من النقاشين فيجعل منه صبيا له ومساعدا ، بعد أن اجتاز اختبارا بنجاح . ومنذ ذلك الوقت ينتقل من الهواية الى الاحتراف، وخاصة بعد أن حاز على تسليم من والده له بهذه النقلة بعد أن يئس الوالد من امكانية عدول الولد عن هوايته. ومنذ ذلك العهد البعيد ظل على صلته بالسينما التى لم تنقطع .

وعلى أى الأحوال، ومهما تكن تفاصيل سيرة حياة هذا المعلم وكيفية احترافه لمهنة النقاشة، فان المهم بالنسبة الينا – فى هذا المقام – هو اشارته هذه الى أثر السينما على وجدانه واثاراتها لخياله الأمر الذى فجر طاقاته الإبداعية. وقد وجدت طاقاته الإبداعية وسيلتها للتحقق من خلال التخطيط والرسم، باعتبارهما الوسائل التى كانت متاحة له فى ظروفه المعيشية المحدودة، وفى اطار الأوضاع الثقافية الميسورة اذ ذاك . اذ لم يكن هناك بدائل أخرى ولا امكانات أوسع لصبى فى مثل تلك الظروف والأوضاع .

واذا كان قد عبر عن ميله الشديد لمشاهدة الأفلام بأنه «غوى السيما»، فان فعل «الغواية» يعنى هنا الاستهواء والخضوع للجذب ، ينبهنا بشدة الى الآثار العقلية والوجدانية والسلوكية التى تتركها السينما فى المشاهدين. وحالة هذا المعلم النقاش نموذج مسجل لآثار السينما فى تشكيل عقل ووجدان وسلوك المشاهد، أى رؤيته للحياة والكون والمجتمع وبالتالى لكيفية تعامله معها جميعا. ويغنينا نموذج هذا المعلم النقاش عن حديث نظرى طويل، أو اعادة وتكرار حديث – قد يمل القارىء – عن السينما وآثارها كأداة اتصال وتثقيف .

واذا كان قول هذا المعلم النقاش بأن السينما كانت سببا فى تغيير خط حياته ومهنته يعد تصويرا لحالة قصوى من استهواء السينما، إلا أنها على أى الأحوال ليست حالة فريدة أو وحيدة من نوعها. فان أى تعامل مع عامة المواطنين يؤكد مدى عمق تأثير السينما فى خياله ورؤاه وسعة معرفته بالعالم الخارجى وبحياته الخاصة وأشواقه وأحلامه . والشاهد الذى نستخلص - من هذه الحالة - هو مدى الاختراق الذى وصلت اليه السينما ونفاذها الى حياة المواطنين . ولندع جانبا الآن هذا القطاع من المواطنين الذين لم تصل اليهم السينما بعد ، فهذا هم ثقيل آخر .

والمتتبع لرسوم هذا المعلم النقاش، التى تنتشر على جدران النازل والدكاكين وعلى مساحات غيرها مثل جوانب عربات اليد ، يلاحظ أنه قد أضاف موضوعات جديدة الى تراث الرسوم التقليدية . فقد ظهر بين رسومه طرزان بصحبة شيتا والهنود الحمر مثلا، وقد عاينت عربة يد رسم على أحد جوانبها رسما يمثل راعى بقر (كاوبوى) على حصانه يرمى بأنشوطته ، وعلى الجانب الآخر رسما يمثل مصارع ثيران ، بينما كان فى الواجهة رسم يمثل احدى المستلقيات على شاطئ البحر تحت شمسيته متعددة الألوان مرتدية المايوه البكينى.

ولا شك أن السينما مصدر ظهور هذه الموضوعات فى رسومه. بل ويتبدى أثرها - وان كان على مستوى أعمق وأكثر تعقيدا - فى التغير الذى أحدثه فى الأسلوب التقليدى فى الرسم، من حيث التشكيل الفنى سواء فى التكوين أو التلوين. اذ نلاحظ فى رسومه ميلا نحو اضفاء الطابع الدرامى على تشكيلاته، ومحاولة فى بعضها لاظهار البعد الثالث، ومحاولات أخرى للتخلى عن السمترية باقامة التناظر دون التماثل التام .

ونبادر للتنبيه الى أن هذه التعديلات والتغييرات والاضافات التى أدخلها فى رسومه، لا تعنى أنه انتقل كلية من دائرة الرسم التقليدى، فهذا أمر فوق طاقة أى

فرد مهما كان مبدعا . اذ أن تغييرا جذريا يخرج بفن من دائرة الى أخرى مشروط بتغير ظروف عامة تستدعى تحولا شاملا فى نمط الحياة وأساليب التنشئة والتثقيف وموادها ونوعيتها وكيفية توجيهها. ولا يكفى لاحداث التغير الجذرى مجرد مؤثرات متفرقة وعوامل منفردة .

مهما يكن من أمر ، فاذا كان معلمنا النقاش قد تصور أن أثر السينما عليه انما كان فى تحول طريق حياته من الحلوانى الى النقاش، إلا أن ما يجب ألا يغيب عنا هو أن الأثر الأعمق لديه كان فى ابداعه ومنتوجات هذا الإبداع فقد كان الأثر الحقيقى لمشاهداته يفعل فعله فى عقله ووجدانه ومفاهيمه ورؤاه، وبالتالى ظهر هذا الأثر فى سلوكه وفى انتاجه .

ولقد يتخيل البعض منا أن التأثير لابد أن يكون ايجابا. بمعنى أنه لابد أن يعتقد المرء فى صحة ما يتأثر به ويحتذيه. لكن هذا ليس بصحيح. فما من انسان عاقل إلا ويفحص ما يعرض عليه ويتأمله - واعيا أو غير واع - ثم يمحص هذه المقولات المطروحة عليه فى ضوء مواضعاته وقيمه ليخرج بعد ذلك بمحصلة نهائية، أما بالرفض الكامل أو الجزئى واما بالقبول المشروط أو بتعديلها وتوفيقها مع مواضعاته وقيمه . وعلى قدر عمق وجدية الطروح ومساسه بمطالب المطروح عليه واحتياجاته يكون عمق الاستجابة وشدتها .

يحدونا هذا للقول بأن التأثير هو عملية حوار بين المؤثر والمتأثر. وليست مجرد عملية انتقال ميكانيكى تنصب فيها المؤثرات صبا من جهة المؤثر الى جهة المتأثر. كأنها عملية تفريغ سائل من وعاء الى وعاء. بل هى - فى الواقع - أقرب الى أن تكون - فى حدود التشبيه الأخير - عملية تشرب وترشيح للسائل قبل انتقاله ، وفق المعايير التى يتبناها المتأثر ويتخذها كأداة ترشيح لما يستقبله من المحيط الذى يعيش فيه . وتستكمل العملية بأن يقوم المؤثر أو المرسل بدور معكوس وهو أن يتحول

الى متأثر أو مستقبل فيسمع من المشاهدين ويتعرف على ما أحبوه وما لم يحبوه وما استوعبوه وما لم يستعبوه، ويتعلم منهم ما هو واقعهم وما هى أحلامهم وأشواقهم، وبهذا يكتمل الحوار .

أقول قولى هذا دفعا لما ساد فترة من الزمن بين المهتمين الجادين بالسينما - هواة ومحترفين - الذين يسعون نحو خلق سينما تتواصل مع الجماهير، من تصوروا أنهم يسعون نحو تثقيف الجماهير والارتقاء بوعيها. وهو هدف عظيم ولا شك . ولكن المشكل أنه يلتبس بنظرة فوقية تتصور العلاقة وحيدة الاتجاه بين طرف يمنح وآخر يستقبل. وهذه النظرة ، فضلا عن الطبيعة الاستعلائية التى تنطوى عليها وما يمتزج بها من معانى فرض الوصاية على الجماهير ، فانها تحد من هذا الهدف الطيب ان لم تكن تكفه كفا .

ولعل هذا ما يفسر فشل الكثير من الجهود الطليعية فى مجال الأفلام الجادة فى التواصل مع الجماهير . بينما نجحت السينما التجارية فى جذب الجماهير اليها . وقد استطاعت السينما التجارية جذب الجماهير لاعتمادها هذا المبدأ البسيط وهو مبدأ الحوار مع المشاهد . صحيح أنها فى سبيل الرواج التجارى لجأت الى التدليس والتلاعب بهذا المبدأ، وسلكت سبلا ندرك خطورتها (الاثارة الحسية بأشكالها، والاثارة الديماجوجية بدعاويها المتنوعة .. الخ ) وصحيح أنها تربى أنواق الجمهور الفنية وتسيد حالات استقبال ، بل وتنمط الوعى العام وتغيبه ، بما قد يكون فى غير صالح جمهور المشاهدين، إلا أنه يبقى الدرس المستفاد الذى يجب ألا نتغافل عنه، وهو أن السينما التجارية أفلحت فى اقامة هذا الحوار الذى تجاهلته السينما الجادة.

وليس لنا أن نعجب - اذن - أن تهرب السينما الجادة من جمهورها الحقيقى متعللة «بالفنية» أو التوجه «للصفوة». وأخذت تتلمس تشجيعا يصدر عن مهرجان ما

أو دار للسينما بالحى اللاتينى وأضرابهما ،. وجلسنا نقلب أكفنا وقد فقدنا جمهورنا المنتشر فى طول البلاد وعرضها من ناحية ، وضاعت منا امكانيات السينما الفنية والتثقيفية الهائلة من ناحية أخرى.

وفى الوقت الذى تتأكد فيه وتلح علينا ضرورة اقامة الصلة وتوثيق العلاقة مع جماهيرنا والتحاور معها، تكون السينما الجادة قد تقاعست عن دورها ومهمتها القومية. فى هذه المرحلة التى تواجه فيها ثقافتنا الوطنية مخاطر شديدة وتحديات فائقة . وعندما أقول ثقافتنا فانما الخص ما أعنيه بقوام شخصيتنا وعقلنا ووجداننا.

وازاء جمهور يقع معظمه فى أسر الأمية تصبح السينما لا مجرد واحدة من أدوات الاتصال والتثقيف أو وسيلة من الوسائل الفنية ،وانما هى الأداة والوسيلة الأولى ، ان لم تكن الوحيدة ، بقدرتها الفذة على سعة الانتشار وعمق الوصول .

ولقد عرفت السينما التجارية هذه الحقيقة واستغلتها خير استغلال، أو شره على الأصح .

وعلينا نحن أن ندرك هذه الحقيقة ادركا واعيا ، متجنبين الوقوع فى شرك الحل الخادع وهو التوفيق المزعوم بين الفنية والانتشار التجارى .

وفى كل الأحوال، فان أملى الشخصى معقود باستعادة السينما كأداة ووسيلة فى يد جماهيرنا البسيطة ممثلين فى أبنائهم من هواة السينما ومحبيها فى الأقاليم. وما نوادى السينما وتجمعاتها التى أخذت تنتشر فى أرجاء الوطن إلا مؤشر على اتجاه الحركة الجماهيرية لتشكيل أجهزتها وقنواتها التى ستؤدى الى تحقق عدة وظائف فى هذا الاتجاه. فنوادى السينما وتجمعاتها، من جهة تربط الهواة بعضهم بالبعض وتجمع جهودهم وتواصل بين أفكارهم، ومن جهة أخرى فهى تتيح لهم امكانات أوسع من الجهود الفردية فى التثقيف الفنى وتطوير معارفهم النظرية والعملية (من هنا أهمية أن يلحق بالنادى مكتبة سينمائية)، كما أن النادى يتيح

للهاوى فرصة التمرس العملى على الأدوات السينمائية والمعدات، بل والحصول عليها لتنفيذ مشروعات الأعضاء، والنوادى فى حدود ميزانية قادرة على تمويل أثمان مثل هذه الأدوات، وهى فى حدود معلوماتى مقدور عليها ..

لقد ولدت السينما فى عصر الامبريالية، ومن هنا كان التباسها بالتجارة . التجارة كصناعة وتسويق من ناحية، والتجارة كفكر وفن من ناحية أخرى. ولكن علينا أن نخرج من أسر هذه الهيمنة التجارية وننتزع السينما من يد تجارها .

ولحسن حظ الأجيال الجديدة أن صناعة السينما، بحكم تطورها التجارى نفسها، قد تقدمت بأدواتها وأخذت تبسط وتيسر معدات العمل السينمائى. وأصبحنا نجد عاما بعد عام أدوات ومعدات للتصوير والعرض أسهل فى الاستعمال وأخف فى الحمل والانتقال . وأبسط فى التشغيل مما يتيح امكانات الحصول عليها والحركة بها واستعمالها بعد تدريب أولى قصير .

ولكى ننتزع السينما من يد هؤلاء التجار علينا أن نستغل هذا التطور التكنولوجى لصالحنا. فهاهى الأدوات ميسورة أمامنا، ولم يبق إلا الانسان الذى يشغل الأداة ويمسك بها ويوجهها .

وبهذا تنحل هذه الثنائية، التى يقف أمامها السينمائيون المحترفون على أنها معضلة غير قابلة للحل، ونقف الى جوار جماهيرنا ونعرف واقعنا ومشاغل حياتنا وهمومنا وأشواقنا. ومن خلال عملنا سنطور امكاناتنا التقنية من ناحية، ونخلق الأشكال والصيغ التى تجعلنا نتواصل مع أهلنا وناسنا .

إن السينمائيين المحترفين - جادين أو غير جادين - يجربون فى استوديوهاتهم الكبيرة حلولهم، ولكن علينا نحن أن نجرب - من خلال تجمعاتنا ونوادينا الصغيرة - قدرتنا على أن نتملك أداة اتصال جماهيرية ووسيط فنى هائل . واضعين نصب أعيننا هدفا عظيما، لا يغشيه علينا أبدا بريق الشهرة أو وهم النجومية أو أسراب

السير على درب السينما التجارية مهما اكتست من ثياب براقة أو بررت نفسها بدعاوى مموهة . وجزاؤنا لن يكون إلا صلة حميمة بأهلنا وناسنا، وحسبنا بذلك جزاء.

ان معلمنا النقاش واقع تحت تأثير سينما ما وسواء شئنا أم أبينا فان اختراق أدوات الاتصال الحديثة واصل الى أبعد مما نتوقع ونافذ الى أعمق مما نتخيل. وعلينا أن ننقذ السينما من أيد مشبوهة أو بريئة تتلاعب بها وفق أهوائها ومصالحها لتعود أداة فى أيدينا نصنع بها حياة أوعى وأجمل .

* دورية السينما بالثقافة الجماهيرية، العدد الأول والثانى، سينما ٨٠ ، يونيو ١٩٨٠.

# السينما التسجيلية والتراث

قد تختلف الزوايا التى ننظر منها إلى السينما، لفحص أوضاعها ودراسة مكوناتها. ولكن هذه الورقة، وهى تحاول استكشاف علاقة السينما التسجيلية فى مصر بقضية التراث، كان عليها أن تتعامل مع السينما من زاوية ثقافية وبوصفها منتجا ثقافيا. وولوجنا إلى عالم الثقافة يعنى أننا أصبحنا فى مجال الوعى الاجتماعى والتوجهات الفكرية. وهذا الوعى وتلك التوجهات ترتبط بالظرف التاريخى الاجتماعى لاصحابهما . ولهذا يكون على الورقة أن تحيط بالظرف التاريخى الاجتماعى الذى نشأت فيه السينما التسجيلية ونمت .

غير أن هناك التباس فى تصور الفيلم التسجيلى معتبرا أياه مجرد تسجيل لصور من الواقع . ولهذا يقع هذا التصور فى وهم أن الفيلم التسجيلى محايد وشفاف ، أى أنه بعيد عن التوجهات والمواقف . ولذا يكون على الورقة أن تتبين هذه الدعوى وتستكشف صحة هذه المقولة لأهميتها فى صياغة علاقة الفيلم التسجيلى بقضية التراث .

ولما كانت قضية التراث إحدى القضايا الدائمة الإلحاح على الحياة الفكرية أبان نشأة السينما التسجيلية ونموها وتطورها . لذا ستمضى الورقة فى تبين مدى إسهام السينما التسجيلية فى تناول التراث والمادة التراثية فى تبين مدى إسهام السينما التسجيلية فى تناول التراث والمادة التراثية فى إطار وعى أصحابها وتوجهاتهم . ومن ذلك يتوضح ما الذى اعتبره الفيلم التسجيلى تراثا وكيف يتم

التعامل معه . ومن ثم ، يمكن للورقة أن تجرى تصنيفا تخطيطيا للمادة التراثية التى عالجتها السينما التسجيلية .

**الشرط التاريخى :**

تباينت أشكال انتاج الأفلام التسجيلية فى مصر ، ما بين انتاج قام به أفراد وانتاج قامت به شركات أو هيئات أو وزارات وتكثف الاهتمام الرسمى من الدولة متمثلا فى تأسيس «المركز القومى للأفلام التسجيلية».

وما زال هذا الوضع المتعدد قائما . فقد استمر أفراد من المهتمين ينتجون أفلاما تسجيلية ، لأسباب فنية أحيانا ولأسباب تجارية فى أغلب الأحيان ، وخاصة بعد دخول الفيديو وسيلة للتسويق . وإذا كانت النشاطات التى قام بها جهات متخصصة ، مثل قسم الأفلام القصيرة باستوديو مصر أو وحدة الانتاج السينمائى بشركة مصر للبترول ، قد توقفت ، فمازالت ادارات العلاقات العامة فى غير قليل من الوزرات والشركات توالى انتاج أفلام تسجيلية .

ولقد حاولت جماعات من المهتمين ، وأبرزها جمعية الفيلم أن تدخل فى عملية انتاج الأفلام التسجيلية غير أن المحاولات تعثرت ، فى نفس الوقت الذى لقيت فيه الحركة التسجيلية دفعة كبيرة – على الأقل كميا – بدخول إدار التوجيه المعنوى بالقوات المسلحة ومصلحة الاستعلامات ثم التليفزيون منتجين الأفلام التسجيلية . ولكن يبقى «المركز القومى للأفلام التسجيلية» معلما متميزا فى تاريخ السينما المصرية ، لما توفر له من تركيز وتخصص أتاح له التجويد ، وبما زود به الحركة السينمائية من كوادر مدربة .

وشهد تاريخ السينما التسجيلية فى مصر بروز عدد من العاملين بها وخاصة من المخرجين والمصورين والمؤلفين وتميزهم واضافتهم . غير أن الوضع كان مختلطا لفترة طويلة وأسهم عدد كبير من المخرجين وغيرهم من العاملين فى مجال السينما

الروائية فى السينما التسجيلية ، وفق منطق أن الفيلم التسجيلى ليس إلا فيلم قصير الزمن . كما أن عدداً من المخرجين والعاملين فى السينما التسجيلية بدأوا بها ، وفق منطق أن الفيلم التسجيلى ليس إلا مشروع وتدريب توطئه للانتقال إلى الفيلم الروائى إلى أن وضح التمايز النوعى بين الفيلم التسجيلى والفيلم الروائى ، وأصبح للسينما التسجيلية كوادرها المتميزة .

ووصلت أدوات السينما التسجيلية إلى مستوى ملحوظ من التقدم التقنى والفنى، استطاعت أن تحققه على مجرى تاريخها الطويل الذى يمتد الى نشأة السينما . فقد اتسع مجال عمل السينما التسجيلية واستفادت من مكتسبات التقنيات السينمائية والتصويرية وتطورها وتثاقفت مع الحركة الفنية والفكرية . ومن ثم تباينت مدارسها واتجاهاتها ، مع اختلاف الامكانات والقدرات وتباين الاتقان المعرفى والثقافى وتوزع التوجهات والرؤى .

**«تهميش» السينما التسجيلية :**

غير أننا نلاحظ ، خلال تتبعنا لتاريخ السينما التسجيلية فى مصر تفاوتا فى أطوارها وما توالى عليها من مظاهر الاهتمام والرعاية طورا والتجاهل والاهمال أطوارا أخرى. بل أنا إذا تقصينا سنلحظ حالة من «تهميش» السينما التسجيلية ووضعها على حافة المجال السينمائى فى أغلب الأحيان .

لقد تراوح التعامل مع السينما التسجيلية بين استخدامها كأداة نفعية مباشرة ، الأمر الذى يصل بها الى الخروج خارج دائرة الفن وبين الحاقها كتابع مكمل لعمل السينما الروائية . ورغم جهود بذلها رواد وشبان ساعين إلى أن يفتحوا آفاقا جديدة للسينما التسجيلية أظهرت امكانات هذه السينما فى أن تكون هى المؤسس «لسينما بديلة» للسينما السائدة، فان هذا الوضع «المهمش» للسينما التسجيلية كبل امكاناتها فى أن تمضى قدما فى ارتياد هذه الآفاق الجديدة التى تخرج بالسينما المصرية من

أزمتها ، ولا يبدو تكبيل السينما التسجيلية وتهميشها على المستوى الانتاجى فحسب ، بل أنه يتجسد واضحا على مستوى «العرض». ورغم أن قرارا رسميا صدر ذات يوم يلزم دور العرض بعرض الأفلام التسجيلية إلا أن قوة الالزام ظلت تتسرب حتى تلاشت . ومازالت الأفلام التسجيلية - وخاصة الجيد منها - تواجه مشكلة عرضها بحيث تصبح ذات حضور حقيقى فى المجال السينمائى وتحقق دورها فى الفن والثقافة القوميين .

**الشرط الانتاجى :**

ويضاعف من أشكالية ارتباط السينما التسجيلية بالسينما الروائية ارتباط السينما الروائية نفسها بالوجه الصناعى والتجارى للسينما واعتمادها على التمويل الكبير . وهى - من هذه الزاوية - تدين بوجودها أصلا لجهات ومؤسسات تقوم على امدادها بالمال اللازم والانفاق على تجهيزها بالمعدات والأدوات والطاقم الضرورى لمراحل العمل المختلفة . وقد تتنوع الدوافع التى تدفع هذه الجهات الممولة لكى تباشر عملية خروج الفيلم الى الوجود - انتاجا وعرضا - ولكنها فى كل الأحوال تنتظر عائدا من وراء التمويل . وربما بدا هذا العائد ربحا ماليا بصورة واضحة ، وربما بدا هذا العائد مردودا فكريا معلنا ، غير أن العائدين يظلان موجودين وهما المحركان لعملية إخراج الفيلم إلى الوجود ، انتاجا وعرضا ويكمن دوما وراء انتاج الفيلم وعرضه توجهات «منتجى» الفيلم (بالمعنى الفنى لكلمة «منتج») ورؤاهم ومدى وعيهم ، بل ونوع الوعى المرغوب فى تسييده واشاعته .

**نظرية الشفافية أو الحياد :**

ويبدو أن بعض الدارسين والنقاد والعاملين فى السينما التسجيلية رغبة منهم فى فض الارتباط بين السينما التسجيلية والسينما الروائية الخ يؤكدون مبدأ التصاق الفيلم التسجيلى بالواقع واصلين إلى أن «الفيلم التسجيلى هو الواقع نفسه» فما

ينطبع على شريط الفيلم التسجيلى هو مكونات العامل الواقعى الخارجى من خلال عدسة الكاميرا «الشفافة» وهذه العدسة الشفافة بريئة ومحايدة وكأن دور من يقف وراء الكاميرا - من صناع الفيلم ومخرجه - هو رصد الواقع وإعادة تقديمه فى هيئة شريط مرئى ، وإذا تدخل صانع الفيلم فى الشريط فانما هو بقصد ضبطه فنيا وجعله صالحا للرؤية فى حدود الزمن المتاح .

وهذا القول صحيح من وجه ، ولكنه غير صحيح فى سائر الوجوه فهو صحيح من زاوية الأساس المعرفى للسينما التسجيلية . ومما لا جدال حوله أن السينما التسجيلية قد لبت حاجة بشرية إلى رصد حركة الواقع الموارة بشكل عينى ملموس. وبذا جعلت السينما التسجيلية فى يد البشر أداة لهذا الرصد ووسيلة لحفظ ما يرصدونه إلى زمن أبعد ، حيث يمكنهم الاطلاع على ما تم رصده ومحاولة فهم أبعاده ودلالاته . ومن هنا قسمة السينما التسجيلية كأداة فى تحقيق هذه النقلة المعرفية .

غير أن السينما التسجيلية - بعد هذا الأساس المعرفى - ليست بريئة ولا محايدة ولا شفافة ، فمنذ الشريط السينمائى الأول الذى قدمه لوميير، مصورا فيه عددا من المشاهد التسجيلية ، ونحن نشاهد «واقعا مصاغا» ، من خلال عملية الاختيار والانتخاب وتحديد زوايا التصوير وحدود اطار الصورة وتتابعها وانتقالاتها. وهكذا، فإن عملية «الصياغة» تتضمن بالضرورة وعى صناع الفيلم التسجيلى وتوجهاتهم وموقفهم من الواقع الذى يصوغونه لإعادة تقديمه . بل أنا نمد هذا المبدأ لنقول بأن نظرية «الايهام بالواقع» نفسها تحمل وجهة نظر وموقفا فكريا .

فالفيلم التسجيلى - أذن - يتحقق ويظهر إلى الوجود نتيجة لموقف ورؤية صانعيه ويسعى لنقل هذا الموقف وتوصيل هذه الرؤية لمشاهديه. وما رصده لحركة الواقع المعيش إلا أساس لصياغة الواقع الذى يبغيه صانعوه .

**المشاغل الوطنية :**

وواقع الحال، أن فحصا لتاريخ السينما التسجيلية فى مصر يكشف عن موقف دائم من حركة المجتمع المصرى ومشاغله اجتماعيا وفكريا وهذا ما سنتابعه متجاوزين اختلافات النقاد حول تقسيماتها الفرعية وفروق مداخل الفيلم التسجيلى وتفاوت أساليبه وتراوحها ما بين الأخبار الإعلامى (والدعائى والارشادى والتعليمى) وبين التناول الفنى بالمعنى الدقيق .

ويظهر هذا الانشغال منذ بدايات غرس السينما فى التربة المصرية . فقد وضح المرحوم أحمد كامل مرسى أن البداية الفعلية للسينما فى مصر كانت باصدار «محمد بيومى» لأول جريدة سينمائية مصرية خالصة باسم «أمون فيلم». وقد صور العدد الأول منها مظاهر الاستقبال الجماهيرى لعودة سعد زغلول من منفاه سنة ١٩٢٣ .

ولا نريد بهذه الاشارة التاريخية الدخول فى الجدل الدائر حول بدايات السينما فى مصر والتشكك فى أولية فيلم «ليلى». كما أننا لا نرمى إلى الوقوف عند أسبقية الفيلم التسجيلى على الفيلم الروائى فالمهم – فى سياقنا هنا – أن هذه الإشارة التاريخية تنبهنا إلى أن الفيلم التسجيلى – منذ ذلك اللحين – لم يكن أداة فنية فحسب ، بل كان أداة وعنصرا من عناصر العملية الاجتماعية ، وارتبط على نحو أو آخر بالمشاغل المطروحة على الساحة الفكرية ، وأن هذا الارتباط كان مشروطا بتوجهات صناع الأفلام ورؤاهم . وهكذا فإن التاريخ العينى للسينما التسجيلية هو الذى يجعلنا نذهب الى ما ذهبنا اليه وليس الفرض النظرى ولا مجرد التحليل الفكرى فحسب .

**التراث موضوعا :**

ولقد كانت المشغولية الأولى التى شغلت الفئات الاجتماعية التى تنازعت قيادة

الحركة الوطنية هى القضية الوطنية والاستقلال بإدارة شئون البلاد وبالتالى مواجهة الاستعمار (بشكلية : القديم والجديد) وتحديد كيفية التعامل مع الغرب الأوربى على الأصعدة المختلفة . وكان الوجه الثقافى لهذه المشغولية هو تمييز ذاتية الأمة أو تحديد هويتها ، وكانت ثنائية الأصالة والمعاصرة أحد الطروح الدائمة من النخبة المثقفة للطبقة الوسطى كاجابة على هذا التساؤل واحتلت «مسألة التراث». ما هو ؟ ما الموقف منه ؟ موقعا مركزيا ومسألة محورية ظلت تفرض نفسها بالحاح حتى اليوم.

ولعله قد تبين من استعراضنا السابق لتاريخ السينما التسجيلية ووضعها أن دخولها الى مصر كأداة وافدة وفن مستحدث قد تم مع نهايات القرن التاسع عشر ، وأن بدء إثمارها فى التربة المصرية قد جرى فى بدايات عشرينات هذا القرن العشرين . أى أن وفودها واستزراعها ونموها حدث أبان احتدام القضية الوطنية وفى إطار المناخ الفكرى المواكب .

ولعله قد تبين - أيضا - أن امتداد السينما التسجيلية وتوسعها وإقامة هياكلها قد نشأ عن توسع الجهات المنتجة لها وامتدادها ونمو سوقها التجارى والصناعى والإدارى . وكان تأسيس هيئات تعنى بالفيلم التسجيلى خاصة ، بعد يوليو ١٩٥٢ ، ذروة لهذا الالتفات للأفلام التسجيلية وادراكا لوظيفتها التوصيلية . ومن ثم فان نمو السينما التسجيلية فى مصر وتطورها قد ارتبط بنمو المشروع القرمى مع تباين توجهاته واختلاف أطواره . وجرى استيعاب السينما التسجيلية داخل إطار مطالب هذا المشروع وأطروحاته . وكانت السينما التسجيلية تستمد موضوعاتها ومعالجتها لهذه الموضوعات من المقولات المطروحة ووفقا لهذه التوجيهات .

ولهذا سنجد أن موضوع «التراث» كان أحد المدارات الرئيسة التى دارت فيها السينما التسجيلية حتى أننا نجد أنه يحتل نسبة عالية من حصيلة الأفلام التى تمت

منذ ذلك الحين . وشاهدنا العينى على ذلك أن قمت بمراجعة لقوائم الأفلام التى نفذها «المركز القومى للأفلام التسجيلية» فى السنوات الأخيرة (من ١٩٨٠ إلى ١٩٨٧) فوجدت أنه من بين حوالى مائتى فيلم (٢٠٠) يمكن احتساب سبعين (٧٠) فيلما على الأقل كأفلام تتخذ التراث موضوعا مباشرا لها .

**الماضى / الحاضر :**

وبون الولوج فى المناطق الخلافية فى الجدل الدائر حول التراث ، وإذا أخذنا بالحد الأدنى المشترك لتعريف التراث بوصفه «مجمل ما خلفه لنا الأسلاف»، فإننا سنجد أن معظم الأفلام التسجيلية التى تم تنفيذها تكاد تتماس مع مضمون هذا التعريف. فحتى لأفلام التى تعالج موضوعات تنتمى الى الحياة اليومية المعيشية سنجد أنها تتقاطع مع مكونات تنتمى الى شكل من أشكال الماضى الذى خلفه لنا الأسلاف .

وعلى سبيل المثال ، فان فيلما مثل «يوميات طبيب فى الأرياف» (لخيرى بشارة) يعالج حالة واقعية معيشة إلا أن الفيلم يستكمل قيمته ودلالاته بجدله مع صورة قيم ومحددات سلوك تنتمى إلى حالة مجتمعية سلفية مطلوب تجاوزها . والماضى حاضر – على العموم – بشكل أو بآخر ، وحتى عند غيابه فى الخلفية فان جدل مكوناته مع الواقع يجعله حاضرا .

وفى كل الأحوال ، فإن الفيلم التسجيلى ، بحكم طبيعته ، هو أداة «تأريث» لما يسجله ، فان تسجيله لموضوع حاضر يؤدى الى تقييده وتثبيت لحظة من لحظات صيرورته الدائمة . وبصون ما تم تسجيله على شريط الفيلم وأتاحته وجعله فى المتناول فيما يتلو من الزمان فهذا يعنى أنه أصبح هو ذاته «تراثا». ولكنه «تراث» يمكن استدعائه وفحصه وتحليله وجعله «حاضرا» فى وعينا. ولعل أوضح الأمثلة على هذا القول سلسلة الأفلام التى اتخذت من بعض جوانب الحياة المعاصرة موضوعا

لها ، أو تلك التي دارت حول إحدى المناسبات الجارية ، بل وتلك التى عنيت بحياة بعض الفنانين الموجودين أو الراحلين وتابعت انجازهم لبعض أعمالهم .

**الموقف من التراث :**

غير أن الوقوف عند الحد الأدنى المشترك لتعريف التراث بأنه «مجمل ما خلفه لنا الأسلاف» لا ينهى الاشكالات المحيطة به من كل جانب ذلك أن ما يخلفه السلف للأبناء والأحفاد يستدعى - بالضرورة - موقفا من هؤلاء الأبناء والأحفاد إزاء الميراث الذى وصلهم. فأى الأسلاف نعتز بهم ونربط نسبتنا بهم، ومن منهم يعتبر صالحا ومن منهم يعتبر طالحا فى نظرنا ؟ وما هو الميراث من بين «مجمل ما خلفه لنا الأسلاف» الذى نعتبره ميراثا جديرا بالاعتبار وقادرا على دوام الاستثمار ؟ ولأسباب عملية ، وأخرى فكرية وعقائدية يصعب - أن لم يكن من المستحيل - أن نأخذ كل ما خلفه لنا الأسلاف جملة وتفصيلا . لذا فإننا سنستبعد ما نراه غير مفيد أو معوق . وسنركز على ما نراه مفيدا أو قابلا للاستثمار والتنمية . أى أننا سنقوم بعملية تقويم واختيار .

ومن خلال عملية التقويم والاختيار ، واستبعاد جوانب من التراث والتركيز على جوانب أخرى، والاعلاء لنواحى منه والإزاحة لنواحى ثانية ، من خلال كل ذلك ينفذ موقف الخلف من تراث السلف . وانطلاقا من هذا الموقف من التراث تتحدد الإجابة على الأسئلة : ما هو التراث ؟ ما هى الجوانب التى يجب الاعتزاز بها واستثمارها وتنميتها؟ وما هى الجوانب التى يجب اغفالها أو طرحها أو حتى محاربتها ؟

ولما كان الأمر يتعلق بتراث أمة . وليس مجرد ميراث فردى، ولما كانت الأمة ليست كتلة واحدة متماثلة الأفراد ، وإنما هى طبقات وفئات اجتماعية لكل منها مصالحها وتوجهاتها ، لذا فإن الموقف من التراث يتباين وفق مصالح كل من هذه الطبقات والفئات وتوجهاتها. ويتولى التعبير من هذا الموقف مثقفو هذه الطبقات

والفئات والموالون لمنظورها من المفكرين والكتاب والفنانين ومن إليهم .

ولهذا ، ليس من المفاجيء لنا أن تتباين مواقف السينمائيين التسجيليين من التراث، ولا أن تختلف رؤاهم فى معالجته شكلا وموضوعا . ويتدعم هذا التباين فى الموقف إذا أدخلنا فى اعتبارنا ما أشرنا إليه من قبل من أن الفيلم التسجيلى ليس مجرد نقل أو نسخ لصور من الواقع ، وإنما صياغة لهذه الصور ، ومن ثنايا هذه الصياغة تنفذ رؤية صناع الفيلم وموقفهم .

وحتى عندما يركز مخرج معين ، أو مجموعة منهم ، فى فترة محددة على موضوع بعينه من الموضوعات المنسوبة للتراث، فهو بهذا التركيز يعكس نظرة لما هو التراث الجدير بالاعتبار وأى جوانبه صالح للاستمرار وأيها يمكن اهماله . ودون الوقوف عند شواهد يطول استعراضها ، نشير هذا الى مجموعات الأفلام التى تناولت الآثار الفرعونية والأخرى التى تناولت القبطية والثالثة التى تناولت العربية أو الإسلامية . فكل منها محاولة للإسهام فى الجدل الدائر ، أبان تنفيذها ، حول الهوية المصرية ومصادرها التراثية التى يجب اعتمادها .

**الموضوعات التراثية :**

وفى إطار هذا التباين فى رؤى السينمائيين وصناع الأفلام التسجيلية واختلاف مواقفهم ومحاور تركيزهم ، فإننا إذا شرعنا فى تصنيف هذه الأفلام التسجيلية التى تناولت مادة تراثية بشكل مباشر أو صريح سنجد ن موضوعاتها تدور فى المدارات الرئيسة التالية :

أ - المعالم الأثرية (الفرعونية، القبطية، العربية والإسلامية) .

ب - وقائع التاريخ (القديم والحديث) ومواقعه وشخصياته .

جـ - الحرف والصناعات التقليدية .

د - المأثور الشعبى .

أ - المعالم الأثرية :

كانت المعالم الأثرية بؤرة جذب وموطن غواية دائم بالنسبة للسينمائى التسجيلى، لما تتمتع به من امكانات تصويرية ولما تثيره من مشاهر ، ولم يكد يفلت من اغرائها سينمائى ، ولو لمرة ، اللهم إلا نفر قليل ن السينمائيين الشبان . ولكن الموجة الكبرى أفاضت فى انتاج هذه الأفلام جاءت مع التحضير لانشاء السد العالى وتهديد آثار الجنوب بالغرق فدفعت للمسارعة بتسجيلها أو متابعة نقل بعضها وانقاذه من الاختفاء (من فيله الى اجيليكا - سعد نديم) ثم تتالت بعد ذلك أطوار توالى فيها تناول آثار العصر الأغريقى الرومانى والعصر القبطى ولكن الكم الأكبر المتوازن مع أفلام الآثار الفرعونية كان للآثار التى تنتمى للعصور العربية الإسلامية فى مصر من مساجد وأضرحة وأسبلة وما إليها ، لعل آخرها المجموعة المكونة من ثلاثة عشر فيلما نفذها المركز القومى للأفلام التسجيلية عن معالم الأزهر ونشاطاته.

ولكن تسجيل هذه المعالم الأثرية - كما أشرنا - ملتبس باستمرار برؤية مسجلها ، وخاصة أولئك الذين ركزوا عليها كموضوع لأفلامهم . ومن ثم فقد تباين ناتج هذه الأفلام ، من حيث توجهها العقائدى فحسب (فرعونية مصر أو عروبتها ... الخ ) ولكنه تباين أيضا من حيث الأسلوب الفنى، ما بين التمجيد الخطابى الزاعق حول حالها ومآلها، والعرض السياحى الذى هو امتداد للكارت بوستال البريدى التذكارى . (القلعة ٨٣ - علاء كريم، معابد الكرنك - ناجى رياض) .

ولا يكاد ينجو من هذه المزالق الفنية إلا بعض أعمال متميزة ، من مثل انجازات شادى عبد السلام التى استطاع فيها أن يوازن بين فتنته الرومانسية بالمعالم الأثرية ومقتضيات الفن السينمائى فى أرقى نماذجه .

ب - وقائع التاريخ :

اندفعت بعض الأفلام التسجيلية فى محاولة لمواكبة الأحداث الجارية ، وخاصة

جانبها السياسى الرسمى، من مثل متابعة أعمال أجهزة الدولة ورحلات رئيسها وما أشبه . كما أن اللحظات الكبرى فى حياة الوطن كانت تشد هذا النوع من الأفلام ، مثل حدث تأميم قناة السويس أو الحروب التى اشتبك فيها الوطن منذ ١٩٥٦ . ولكن وقوع مثل هذه الأفلام فى أسر الأخبارية أو الدعائية المباشرة لوجهة النظر الرسمية، أفاد السينمائيين الجادين من الخبرة السابقة فاتجهوا إلى معالجة الأحداث والوقائع من خلال مصادر وصور غير باشرة . ومن هنا كان تميز مجموعة غير قليلة من الأفلام التسجيلية التى تناولت حرب أكتوبر ١٩٧٣ . فلقد تمايز صوت التسجيلى عن صوت رجل الدولة (انظر مثلا أعمال فؤاد التهامى وأحمد راشد وخيرى بشارة) وربما كانت العودة إلى بعض الشخصيات وسيلة من وسائل استنطاق التاريخ (عرابى يتكلم - منير توفيق) أو ربما بالتركيز على موقع ، وتمثل سيناء فى هذا السياق مجالا واسعا بالنسبة لعدد لا بأس به من الأفلام (سيناء أرضنا - مسعود مسعود - شاطىء النخيل - العريش - على بدرخان) .

* السينما والتاريخ (٩)، الكتاب الأول - المجلد الثالث ، رئيس التحرير : سمير فريد ، ١٩٩٤.



# ندوة التراث الشعبى والذات العربية

## جدلية الفصل والوصل فى تحقق الهوية

«اختبار أولى لتأصيل فن وافد فى علاقته بالمأثور الشعبى»

## دراسة حالة فيلم «بس .. يا بحر»

- شوفوا .

يقولها أبو مساعد عبد الله داعيا للنظر. ولا تستغرق لقطة الدعوة للنظر هذه إلا مقدار نطق الكلمة مع مد الذراع والإشارة باليد ، فى اطار (كادر) قريب يملؤه الجزء الأعلى من الجذع ويستوعبه تعبير ملامح الوجه والذراع الممدود. ثم يتم قطع حاد وننتقل إلى مشهد نرى فيه الابن مساعد داخل الدار يمتح الماء من البئر، ومن ثم نسترسل فى متابعة مشاهد فيلم «بس.. يابحر»[1].

وتأتى هذه اللقطة عقب سرد أسماء المسهمين فى صناعة الفيلم ، وبذا تبدو اللقطة قائمة بذاتها، مستقلة عما بعدها. ويظل الضمير فى فعل الأمر المكون للقطة غامضا. فلا ندرى أهو عائد الى شخصيات الفيلم أم هو موجه إلينا نحن المشاهدين. غير أن هذا الغموض غموض فنى، والالتباس الذى يبدو فى الظاهر انما هو صنعة فنية، فالدعوة التى يحملها فعل الأمر موجهة الى الطرفين. إنها دعوة للجميع للتفكير والقياس وتعمق الدرس الذى يقدمه الفيلم ، فوقائع الفيلم شاهد على قضية وليست مجرد ناظر للترويح والتسلية، وكأن سائر الفيلم يكون جملة طويلة فى محل المفعول به لفعل الدعوة للنظر الذى تنادى به هذه اللقطة «النداء».

وتتأكد أهمية هذه اللقطة «النداء» وتبرز دلالتها عندما نسترجع الجزء الذى سبق سرد أسماء المشتركين فى صناعة الفيلم . إذ يبدأ الفيلم بعبارة مكتوبة على الشاشة : الكويت قبل عصر النفط . وبذا يحدد لنا المكان والزمان ويستدعى معرفتنا المسبقة عنهما لكى نضع الفيلم فى إطارهما. ثم تتحرك الكاميرا حركة (بان) أفقية بطيئة،

فى لقطات عامة بعيدة، تستعرض شاطىء البحر وأمواجه وشباك صيادى السمك المنصوبة . بحر هادىء أقرب الى الركود. ومع استمرار حركة الكاميرا نرى صيادا عائدا نحو الشاطىء. ثم يدخل مجال رؤية الكاميرا صيادون يجلسون على الشاطىء ، يعمل البعض فى رمى الشباك ، بينما يعيد البعض ترتيب غزلها، ومن ثم تنتقل الكاميرا إلى لقطات كبيرة قريبة، وكأنها تريد أن تكون فى جوارهم تقيم علاقة حميمة.

وبينما يفصح عبد الله عن نظرته هذه، تقترب منه الكاميرا وتواجهه فى لقطات قريبة مكبرة يشغل منها وجهه الإطار (الكادر) كله. إنها تريد أن تسمع منه وأن تتلمس تعابير الوجه وظلالها .

وعندما ينتهى من حديثه نكون قد انتقلنا من المشاهدة العامة الى اقتراب لصيق بشخصه نريد أن نعرف ما هى قصته، ولم يطلق حكمه هذا ؟

اثر ذلك المشهد الطويل يقطع المونتاج منتقلا إلى سرد العناوين وأسماء المشتركين فى صناعة الفيلم ، على أرضية من صور وسلبياتها (نيجاتيف) تتلاحق فيها الوجوه الصارخة والمتألمة، وهى تسبح على سطح البحر وعند قاعه، وأيد تمسك بمحارات مقفولة ومفتوحة، وأجزاء من سفينة، وفى نهاية السرد - ونزول اسم المخرج - نرى «سيلويت» سفينة منفردة وسط بحر شاسع ممتد .

ووظيفة هذا الجزء الأولية وظيفة إعلامية - توثيقية مقصود بها التعريف بالمسهمين فى العمل، غير أنه لو كان صانع الفيلم قد اكتفى بتحقيق هذه الوظيفة وكتب العناوين وحسب، لأحدث ذلك انقطاعا فى تدفق أفكار المشاهد ومشاعره التى بدأت فى اليقظة والحركة خلال الجزء السابق، ولكان من الأولى أن يأتى سرد العناوين فى البداية، لكن الصنعة الفنية الحاذقة وظفت هذا الجزء إلى أقصى طاقاته، وحققت لوجوده فى هذا الموقع بالتحديد قيمة بنائية، بأن أضافت إلى دور

كتابة العناوين فى التعريف هذه الأرضية من الصور، فواصلت التقدم بنا لنلج العالم الذى ينتقل إليه الفيلم : تعرفنا الى شخصياته وتحدد لنا مجال موضوعه، ومجمل هذه الصور، التى تعرض مصحوبة بإيقاع طبول ثقيل، يجعلنا ندرك أننا، من بين مجالات البحر الواسعة، سنكون مع الغوص والغائصين .

وهكذا يأخذ حديث عبد الله السابق بعض التحدد، وبعد أن كان يهجس فى داخلنا سؤال مفتوح : ما هى قصته مع البحر ؟ ولم يطلق حكمه هذا عليه؟ أصبحنا الآن نحدس بأن قصته مرتبطة بالغوص بالتحديد، وأن حكمه صادر عن تجربة أليمة كغواص .

ولذا ، عندما تأتى اللقطة الدعوة «انظر». نكون قد تهيأنا لها معرفيا وجماليا، ونكون قد أقمنا علاقة عقلية بين عمومية القضية المثارة والتجسيد المنتظر لها بواسطة خصوصية الحالة التى سنراها، وبذا نكون مستعدين للتجاوب مع الدعوة للنظر .

وتكون الأجزاء السابقة، بما حوته من مشاهد ولقطات، فصلا قائما بذاته يقوم بدور «الاستهلال» للفيلم، ومبدأ استخدام الاستهلال فى صياغة الأفلام مبدأ غير شائع فى تراث السينما، والأفلام التى استخدمته أغلبها من «أفلام القضية» ذات الطابع الملحمى، وإن كان قد ورد أيضا فى بعض «أفلام السوق». والواقع أن هذه الأفلام استخدمت الاستهلال بوصفه «وسيلة فنية» استمرارا لوجوده فى مأثور وسائل القص وفنون الأداء والعرض الشعبية التى يعد الاستهلال فيها وسيلة فنية متواترة . وسواء عرفت السينما الاستهلال عن طريق الأخذ المباشر من مأثور وسائل القص الشعبى أو عن طريق وسائط (أبرزها المسرح)، فإنها – فى كل الأحوال – أدمجته ضمن بنيتها وسبكته فى صياغتها .

وبذا ، لا نستطيع الزعم بأن استخدام فيلم «بس.. يا بحر» للاستهلال استخدام

فريد فى بابه، ولا أنه أثر محلى ناتج عن الثقافة العربية وحدها، ولا أنه أخذ عن المأثور الشعبى العربى فحسب، ولكنا لا نستطيع الزعم أيضا أن استخدام الفيلم لوسيلة الاستهلال هو مجرد نقل لوسيلة سينمائية أجبية وتأثر بالآخرين ، وإلا لكان علينا تفسير لماذا اختار هذه الوسيلة بالتحديد مع أن الشائع تركها، ولاصطدمنا بحقيقة أن الاستهلال قد حقق تأثيره بفعالية كبيرة .

كما لا نستطيع التسليم بأن استخدام الفيلم لهذه الوسيلة الفنية جاء اعتباطا ، فلا شىء اعتباطى فى عمل فنى جاد، ولقد رأينا فى السطور السابقة مدى الصنعة الفنية والمهارة اليقظة لتسخير تقنيات السينما «للابلغ» البليغ .

وما نستطيع القول به - فى إيجاز - أن الفيلم استخدم وسيلة الاستهلال بوصفها وسيلة فنية معروفة سينمائيا ولكونها وسيلة أدائية متواترة فى المأثور الشعبى العربى. وما رأيناه متحققا على الشاشة هو محصلة جدل بين هذين المصدرين وإمكانات صناع الفيلم ورؤية مخرجه .

ولكن لنترك فحص هذه المسألة إلى سطور قادمة، بعد أن نكمل التعرف على وجوه أخرى للفيلم سعيا للكشف عن سمات أخرى ومظاهر قد تسهم فى وضوح رؤيتنا لعناصر الموقف .

**الهيكل الحكائى :**

بعد الاستهلال ، بكل ما تركه من أثر وما أثاره من أفكار ، يقطع المونتاج منتقلا إلى الشاب اليافع «مساعد» فنتابع اضطرابه بين شاغلين:

**أولهما** : عزمه أن يتوج حبه المتبادل مع الصبية اليافعة «نورة» بالزواج.

**وثانيهما** : أن يلتحق بالعمل بالغوص أملا فى تحقيق عائد يمكنه من تقديم مهر نورة. فإمكانية زواج مساعد من نورة إمكانية معاقة بسبب الفروق الاجتماعية الناشئة عن فقر أبى مساعد وغنى أبى نورة. ويعارض عبد الله أبو مساعد التحاق



لقطة من «بس يا بحر»

ولده بالغوص، فأبو مساعد غواص سابق يعرف مشقة هذا العمل ومخاطره وقلة عائده. ووضعه الحالى خير مثال على ذلك ، إذ لم يحصل شيئا يذكر من جهده المضنى طوال عشرين عاما اختتمت بأن نهشت إحدى أسماك القرش جزءا من كتفه مما أدى إلى شل ذراعه الأيسر وعجزه عن العمل.

غير أن الابن مساعد – فى اندفاع الشباب وحميته – لا يرى منفذا لتغيير حاله وحال أسرته إلا بالغوص . وازاء تصميم الابن، ونتيجة للضغوط المالية والاجتماعية المحيطة ، يرضخ الأب ويوافق على رحيل مساعد .

وفى أثناء غياب رحلة الغوص ، الذى امتد إلى ما نيف على أشهر ثلاثة، يجبر أبو نورة ابنته على الزواج من أحد الموسرين رغم عدم رضاها .

أما مساعد فقد ظل يكدح طوال رحلة الغوص دون عائد يذكر، حتى دينه «(السلف) لم يسدده، فتنشأ فكرة أن يغوص لحسابه، إثر مرض أصاب أذنيه وأقعده

فترة طويلة عن العمل. وفى نهاية موسم الغوص وقبيل القفول للعودة، يقوم مساعد بالغوص لحسابه، إلا أن محارة ضخمة تقبض على يده ولا يستطيع خلاصا فيغرق فى قاع البحر .

ويمكننا اختزال الأجزاء المكونة لهذا الهيكل الحكائى فى الدالات التالية :

١ - استهلال (التعريف بالمكان والزمان والموضوع والدعوة للاعتبار والتفكير ).

٢ - مساعد يحب نورة ويسعى للزواج منها (الرغبة).

٣ - هذا الزواج يتطلب مالا ليتخطى الفارق الاجتماعى (النقص).

٤ - مساعد يعتزم الالتحاق بالغوص للحصول على المال (السعى للخروج).

٥ - الأب ، ذو التجربة، يعارض ويحذر (المنع والتحذير).

٦ - مساعد يصمم على الالتحاق بالغوص (خرق المنع وانتهاك التحذير).

٧ - مساعد يرحل إلى الغوص (الرحيل والغياب).

٨ - آخر يتزوج من نورة (فقد موضوع الرغبة).

٩ - البحر يصرع مساعد ويغرقه (الهزيمة والموت).

١٠ - خاتمة : الكل متألم والأم تولول والأب يتحسر (الفجيعة).

يقترب هذا الهيكل الحكائى من هيكل الحكايات الشعبية[٢]، ويبتعد عنه فى نفس الوقت . فإذا كانت الدالات من ١ إلى ٧ تساير دالات الحكاية الشعبية، فإن الدالات من ٨ - ١٠ تغاير ما يجرى فيها .

قد يوجد فى بعض الحكايات الشعبية فقد مؤقت لموضوع الرغبة يتم بواسطة عمليات الأسر أو الخطف أو ما يشابهما، ولكن لا وجود للفقد النهائى، بل على العكس لابد من الحصول على موضوع الرغبة، وقد يتغلب الخصم أو الوحش على بطل الحكاية الشعبية، ولكن إلى حين . فالهزيمة الكاملة والموت نقض تام لمصير الشخصية الرئيسة فى الحكاية الشعبية. وخاتمة الحكاية الشعبية التى تنتهى بإزاحة

العقبات من طريق البطل، أو انجلاء موقفه أو انتصاره، ومن ثم الاستقرار والعيش الهنيئ، ينقضها - هنا - هذه الخاتمة الفاجعة .

فالهيكل الحكائى لفيلم «بس.. يابحر» - إذن - يقيم حوارا مع دالات الحكاية الشعبية، يساير بعضها ويغير من البعض ويعارض البعض الآخر وينقضه. وهذا الحوار يوظف - فنيا وفكريا - فى إغناء العمل وإكسابه مستويات من التواصل - مع جمهوره - أعمق وأوسع ، وفى الوقت نفسه، تكثيف قدرته على «الإبلاغ».

وهو فى هذا يعتمد على حركة جدلية متراكبة تقوم على أحداث ثلاثة : الوصل - الفصل - الوصل. فمن أرضية المأثور الشعبى ورصيد الثقافة الشعبية، التى تتيح علامات دلالية مشتركة «ركوداً» يمكن «التلاغى» من خلاله وبواسطته، يتحرك الفيلم إلى علامات دلالية مباينة ومناقضة تحدث خلخلة للاستنامة للمألوف والمعتاد وتطرحه للتأمل من جديد، خاصة وأننا رأينا أن هذه العلامات ظهرت فى المواقف المفصلية التى تشكل المصير، ولذا فإننا نعود الى الواقع من جديد، رغم - أو مع - الشعور المأساوى بالفجيعة ، وقد اكتسبنا تجربة وجدانية وعقلية تجعلنا أقدر على الفهم والحكم أو - على الأقل - التساؤل وإعادة التقويم .

وهذه الحركة الجدلية المتراوحة بين الفصل والوصل تسرى فى بنية هذا العمل السينمائى كله وتحكم صياغة أجزائه المكونة. فقد رأينا الاستهلال، سواء من حيث وجوده أو من حيث توظيفه الفنى، يعتمد على هذه الحركة الجدلية المتراوحة بين المأثور المتواتر شعبيا وبين التقنية السينمائية، كخبرة مغايرة، سواء فى الصياغة أو الأسلوب الفنى. ثم رأيناه ينسج على نفس المنوال فى سائر الهيكل الحكائى للفيلم. وسنراه يجرى على نفس الوتيرة فى تشكيل صيغة البلاغية - الأسلوبية .

**الأداء البلاغى :**

استفادت المعالجة السينمائية لفيلم «بس .. يا بحر» من تراث السينما المتاح، بما

تواضعت عليه من لغة سينمائية واستقرت عليه من وسائل بيانية، غير أن سيناريو الفيلم طوع هذا التراث التقنى والبيانى حتى يتواشج مع ما هو متواتر من وسائل بلاغية وبيانية شائعة فى مأثور الإبداع الشعبى. ويحقق هذا التطويع ، وذاك التواشج، دورا هاما فى ايجاد لغة مشتركة يمكن للفيلم بواسطتها الوصول الى المشاهد والتواصل معه.

وإذا كان النموذج السينمائى الغربى السائد قد صنع أعرافا ومواضعات تباعدت به عن الواقع، فقد كانت السينما، بوصفها فنا، تتلمس لنفسها تربة تمد فيها جذورها فى بلادنا تغذيها بماء الحياة الذى يذهب بغرابتها وغربتها معا. ولذلك واجه فيلم «بس .. يابحر» أكثر من تحد، لكونه فيلما جادا من جهة، ولأنه أول الأفلام الكويتية من جهة أخرى. وأبرز هذه التحديات - فى سياقنا هذا - تناوله للواقع المحلى بهذه الوسيلة الغربية المغتربة، ثم طرحه الجاد لقضايا تتصل بإعادة تقويم هذا الواقع، فى بعديه: الماضى والحاضر. وهذا الانفصال المركب عن الواقع كان لابد أن تقابله حركة من الوصل، وخاصة على المستوى البيانى والبلاغى، لكى يحقق الفيلم أثره وفاعليته فى إبلاغ رسالته والتى دعانا الى النظر فيها منذ البداية.

وفى هذا الإطار يمكننا أن نفهم أداء الفيلم البلاغى، وأن نضع وسائله البيانية فى موضعها الصحيح، الأمر الذى يمكننا من تقدير مدى فعاليتها والشحنة التى تحملها كعلامات دلالية موصلة .

**الطباق والمقابلة :**

وأبرز هذه الوسائل استخدام الطباق، فقد استعمله الفيلم بقدر كبير وبصيغ متنوعة. والطباق وسيلة بارزة من وسائل الصنعة الفنية فى الإبداع الشعبى، الذى يلجأ الى استخدام التقابلات الحادة فى صياغاته، مهما كانت الأداة التى يشكل بها سواء أكانت الخط واللون أم الكلمة أم النغمة أم الحركة .

والحاصل، أن الفيلم يجرى فى إطار تقابل كبير مكون من مجموعة من الطباقات أو الثنائيات المتعارضة : البحر/ البر ، سطح الماء / أعماقه، الخارج / الداخل، الغنى / الفقر ، الامتلاك الاستلاب. ويعطى سياق الفيلم بعدا وجوديا للشروط التى يحياها إنسان الفيلم عماده التقابل : الظرف والمصير / الإنسان وقدره، كما يعطى بعدا آخرا للجهد الإنسانى وسعى الإنسان لإنماء خبرته وانتاجه لحاجاته من خلال التقابل : الطبيعة / الثقافة .

وإذا انتقلنا من هذه الطباقات الكبرى إلى مشهد - مثال - يستند إلى الطباق فى إحداث أثره القوى، الذى لا يترك المشاهد ويبقى عالقا بفكره ووجدانه بعد انتهاء الفيلم، وهو مشهد زفاف نورة. والمشهد بدوره يتكون من مجموعة من اللقطات والوحدات القائمة على الطباق وتلاحق الانتقالات والقطعات المونتاجية المتقابلة . فهاهو «مساعد» على سطح سفينة الغوص يتحاور مع رفيقه «بدر» ويتداول معه حول أمل العثور على «دانة» (اللؤلؤة الكبيرة الفريدة، وبالتالى غالية الثمن) وإثر انتهاء مساعد من قوله متحننا «أنت تعرف لماذا أنا هنا، من أجل مهر نورة» يتم قطع حاد وانتقال مباشر إلى صخب إعداد نورة للزفاف. ثم تتم قطعات حادة وانتقالات متلاحقة بين موكب العريس يزحف نحو مكان الزفاف وموكب نقل العروس وألم أبوى مساعد، إلى أن يتم لقاء العروسين : يبدأ هادئا مليئا بالخشية والتوجس والرفض من جهة العروس وبالتنمر والترصد من جهة العريس، حتى لحظة الانقضاض فيتحول المونتاج الى ايقاع سريع لاهث من القطعات المتقابلة المتلاحقة من وجهه نورة المتألم إلى وجه العريس المفترس. ويصور وجه نورة تصويرا طبيعيا واقعيا، بينما تكون صور وجه العريس رجراجة مرآوية متكسرة فيها تشوه، يقطعها - بطريقة المزج - صور لوجه مساعد صامتة مبهوتة. وبصرف النظر عن رأينا فى مزج وجه العريس مع وجه مساعد - الذى يتم من وجهة نظر نورة فى هذا الموقف الحافل

بمشاعر الرعب والألم ومهانة الاغتصاب - فإن آلية الطباق هيمنت على المشهد كله، ويبدو أنها هي التي جرت إلى هذا المزج بين العريس ومساعد.

غير أن الطباق الأساس الكامن وراء هذا المشهد يتمثل في تناظر استلاب نورة مع استلاب مساعد، واستباحة جسديهما وروحيهما / بسبب استغلال أصحاب المال والسطوة . وبذا فإن التعارض يكمن فيما بين : الامتلاك / الاستلاب .

**التنميط :**

ووسيلة الطباق إذا مدت على استقامتها وبلغت حدها الأقصى، فإنها تؤدى إلى ظهور التنميط ، وخاصة فى رسم الشخصيات. ولهذا فإن النمطية سمة أصيلة من سمات شخصيات الحكاية الشعبية. ومنذ أن يظهر البطل الطيب فهو خير إلى النهاية، وإن أخطأ أو تردد، ومنذ أن يظهر خصمه فنحن نعرف أنه شرير حتى النهاية، وإن أعطى أو سامح . فكأن أساس التنميط هنا هو التقابل : خير / شر . ونحو ذلك يجرى مع الصور المنمطة الأخرى.

وتحقق عملية التنميط وظيفة فعالة تتوافق مع القصد من إنشاء الحكاية الشعبية ورواياتها. ذلك أن الشخصية المنمطة - على سبيل المثال - تقتصد فى الجهد الفنى الذى يبذل فى رسم كل شخصية على حدة باعتبارها مفردة فريدة. وإذا كان هذا جهدا ضروريا فى فن الرواية الحديثة، فإنه غير مطلوب، بل هو تزيد ، فى الحكاية الشعبية التى تريد أن تمضى إلى غايتها معتمدة على معالم متواضع عليها بين الراوى والمستمع. وعندما تشير الحكاية الشعبية إلى السلطان أو ابنه فهذا كاف ليعرف المستمع أنها تشير إلى السطوة والجاه والغنى والوفرة وسعة الإمكانات .. إلى آخر هذه الصفات والأحوال المنتهى منها، إننا لازلنا فى عالم «الجماعة» ولم ننتقل بعد إلى عوالم «الانات» الفردية المتمايزة والتى تعتبر نفسها مفردة أو فريدة.

على أى الأحوال، فإن فيلم «بس.. يا بحر» لمس بذكاء أن أحداثه تدور فى إطار

مجتمع وعصر كانت روح «الجماعة» ما تزال هي السائدة، وإن وجدت به تمايزات. كما لمس بذكاء أن التنميط مازال وسيلة فعالة من وسائل الإبلاغ السائدة والمتواترة فى الثقافة الشعبية. ولهذا لجأ إليه واستخدمه فى تشكيل معالجته السينمائية، سواء فى رسم الشخصيات أو فى تصوير الأحوال والمعالم. ومن ثم سنجد أن غير قليل من الشخصيات التى تحمل اسما محددا إنما تقوم بأدوارها بناء على ما حملته من صفة، كأن يكون الشخص فقيرا أو غنيا، غواصا أو نوخذا أو طواشا، وهلم جرا . ويمتد هذا التنميط - كما أشرنا - إلى اللقطات التى تصور أحوالا أو معالم، فهو مثلا لكى يصور غياب الغواصين يكرر لقطات متلاحقة لأبواب الدور وقد أغلقت مستخدما الكناية المأثورة عن غياب رب الدار .

**التكرار :**

وتكرار اللقطات المتلاحقة التى تصور الأبواب المغلقة ينبهنا الى استخدام الفيلم الواسع لوسيلة التكرار وسيلة فنية من وسائله المعتمدة، والتى حاول فيها التركيب الجدلى بين هذه الوسيلة كوسيلة سينمائية وبوصفها وسيلة يعتمدها مأثور الإبداع الشعبى فى معظم أشكاله وصيغه، ويبدأ التكرار فى الفيلم من مستوى تكرار الأقوال، كتكرار قول أبى مساعد عبد الله «عقب عشرين سنة من التعب والشقاء، هذا ما تحصلت عليه». ويمتد مبدأ التكرار من الأقوال ليشمل اللقطات والمشاهد . وما وسيلة الطباق إلا تكرار معكوس أو مناقض.

فالتكرار لا يكون بالتماثل الكامل فى كل الأحوال، ومبدأ التنويع عند التكرار مقوم أساسى من مقومات ترديد المأثور الشعبى. ولذا فإننا عند مشاهدتنا لغير قليل من المشاهد ندرك أنها تكرار لمشاهد أخرى سابقة، وإن كانت لا تتماثل معها تمام التماثل، وكأننا بإزاء «جواب» أو «مذهب» موسيقى يتردد مرات بشكله الكامل ومرات مع إحداث تغييرات تتنوع منه، أو قل هو نوع من الجناس الكامل يستخدم أحيانا

وجناس ناقص يستخدم أحيانا أخرى.

فمرض مساعد على السفينة هو تكرار لمرض زميله سلطان، وإن اختلفت نوعية الاصابة. وبذا يعدنا مرض سلطان لتقبل مرض مساعد، وفى الوقت نفسه يسهم هذا المرض فى التقدم بفكرة الفيلم وبنائه، وذلك عندما يأخذ مساعد قراره بالغوص منفردا لحسابه الخاص.

والرقصة شبه الطقسية التى دارت حول مساعد الطريح أرضا عقب كيه بالنار تأتى عقب الرقصة شبه الطقسية التى دارت حول نورة وهى تزف إلى عريسها. وبذا يومئ تعاقب هذه وراء تلك إلى المصير الذى سيلقاه مساعد واستلاب روحه بعد أن استلب جسده .

**التضمين أو التنصيص :**

وتحتل الموسيقى والغناء والرقص الفولكلورى دورا هاما فى بناء المعالجة السينمائية لفيلم «بس يابحر» كوجه من وجوه الاستمداد من مدخور المأثور الشعبى وإقامة جسر للتواصل مع المشاهد. كما تقوم المشاهد التى تحوى الغناء والرقص بدور ترويحى مطلوب بين الفينة والفينة لكى يلتقط المشاهد أنفاسه ويطامن من مشاعره التى استثيرت خلال المشاهد السابقة، فضلا عن أنها توظف – فى الحالات الناجحة – على نحو بنائى كما رأينا فى رقصة الغاصة حول مساعد .

ويتصاعد مستوى التضمين، أو التنصيص، من ذخيرة المأثور الشعبى، كميا بتقديم مشاهد كاملة لبعض الممارسات الطقوسية، مثل ذلك المشهد الطويل لممارسة «توب.. يابحر»، الذى يأخذ طابعا تسجيليا، ولا ينقذه من أن يغدو زائدا، أو على الأقل ديكورا فولكلوريا ، إلا توظيفه فى السياق ونحن ننتظر مع والدى مساعد نتيجة صراعه مع البحر. وبذا نجا الفيلم من الانزلاق الى استسهال تقديم لوحات فولكلورية مقصودة لذاتها.

وقد يقل التضمين ، أو التنصيص، ويكتفى الفيلم بالالماح. والنموذج الممتاز لهذا الإلماح استخدام الفيلم للمعتقد الشعبى فى التشاؤم من زمجرة القط والتحسب لغضبه، فمن الجن ما يتقمص هيئة القطط، ولذا يجب التعوذ بالله من الشيطان الرجيم .

نجد هذا فى مشهد يجمع أسرة مساعد على تناول الطعام ويناقشون رغبة مساعد فى الاشتغال بالغوص ويتمسك الأب برفض حازم، ويعلو فجأة صوت زمجرة قط غاضبة فتأخذ الأم فى التعوذ بالله، ويقطع المشهد قطعا حادا لينتقل إلى رجوع للماضى (فلاش باك) طويل. فنرى الأم فى شبابها تنهض من حلم كابوسى مذعورة مستعيذة بالله. والواقع أن النقلة تتم بحيث نسمع الاستعاذة مع نهوضها ونطقها بها.

ورغم أن الأم ستحكى لزوجها - الراغب فى الاستمرار فى النوم - تفاصيل الكابوس أو هذا الحلم المنذر، إلا أن الزوج سيعتبره مجرد هلوسة حلمية، ويستمر الرجوع إلى الماضى إلى أن يقع الحادث للزوج، ولذا نعرف لماذا يرفض الأب اشتغال ابنه بالغوص. ويكون الانتقال - بعد الرجوع إلى الماضى - إكمالا لمشهد تناول الطعام - مفهوما فنيا. غير أن الحلم المنذر يظل يلقى بظلاله القاتمة على مصير مساعد نتيجة إصراره على الاشتغال بالغوص .

وهكذا استطاع الفيلم بذكاء أن يوظف فكرة «الحلم المنذر» سواء بالنسبة لعبد الله، فى الماضى، أو بالنسبة لمساعد، فى الحاضر. والحلم المنذر ذو قيمة معتقدية فى مأثور الثقافة الشعبية، كما أنه يلعب دورا ملحوظا كوسيلة فنية فى القص الشعبى المتواتر[٣]، ومن هنا تجاوب المشاهد مع الطاقة التعبيرية المكثفة التى بثها الفيلم من خلاله وبواسطته .

وأقصى غايات التضمين، أو التنصيص، أن يتجاوز ادخال مشاهد، كبرت أم

صغرت، والإلماح إلى معتقد أو فكرة ، ويصل إلى إثارة قيمة ثقافية موجودة دون أن يشير إليها إشارة مباشرة. وخير مثال على ذلك ما يثيره الموضوع العام للفيلم، فهو - كما عرفنا - عن العلاقة مع البحر وحياة الغواصين بحثا عن اللؤلؤ. وهو موضوع من الموضوعات التى أثارت الخيال البشرى ولازالت الذاكرة الشعبية تكتنز الكثير من آثار هذه الاستثارة، وخاصة فى مأثور الثقافة الشعبية العربية، وعلى الأخص فى منطقة الخليج. ولم يترك هذا الموضوع أثره على المأثور الشفوى وحده، وإنما سجل وجوده فى المدونات المكتوبة أيضا. ومن يتصفح ألف ليلة وليلة يجد هذا الموضوع دائم التردد والظهور على صفحاتها، ويجد بعض الحكايات تنتقد أوضاع مجتمعات البشر فتقيم نقيضا لها تحت سطح البحر، وبعضها يعوض الحاجة للمال والثروة بجبال الجواهر فى قاع البحر(٤).

**الموضوع العام :**

لا مجال - إذن - للاضافة إلى ما هو معروف من أن الغوص قد حفر لنفسه مجرى عميقا فى وجدان المواطن الخليجى، وجمع حوله غير قليل من مكونات الثقافة الشعبية، وعبر عن نفسه فى كثير من أشكال الإبداع الشعبى .

وما نريد أن ننبه إليه هنا ، بالإضافة إلى الحقيقة السابقة، أنه قد تمت نقلة ثقافية جديدة لموضوع الغوص بدخوله ضمن اهتمامات (الانتلجنسيا) الفئات الثقافية الجديدة المكونة من الكتاب والصحفيين والاعلاميين ومن إليهم . وأصبح موضوع الغوص كثير التراداد فى معالجات هذه الفئات، واتخذت هذه المعالجات مناحى متعددة بتعدد التيارات والاتجاهات الناشئة عن تباين الموقف والرؤى الاجتماعية / الثقافية .

وفى هذا المناخ الاجتماعى / الثقافى ، لم يكن غريبا أن يظهر موضوع الغوص فى أعمال فنية متعددة. وإذا أخذنا المسرح، باعتباره أقرب المجالات الى السينما،

نجد أن موضوع الغوص قد صعد إلى خشبة المسرح فى المسرحية الكويتية «النواخذة»، التى عرضت فى يناير ١٩٧١، ثم تبعها أخريات. ومن ثم، لم يكن خارجا عن هذا السياق أن يكون موضوع الغوص موضوعا للفيلم الكويتى الأول «بس .. يا بحر» الذى أنتج فى ١٩٧٤.

ويصدق ما قاله الدكتور / إبراهيم غلوم عن المسرح على السينما فقد قال : «ظل عهد الغوص والبحر يثيران حساسية درامية شديدة التوتر لدى كثير من كتاب المسرحية فى الخليج العربى»(٥).

ذلك أن الأمر هنا ليس أمر الغوص والبحر فى ذاتهما، وإنما الأمر يتعلق أساسا بموقف هؤلاء المثقفين من ذلك العهد الذى كان فيه الغوص والعمل فى البحر هما مجال الانتاج ووسيلته، وبالتالى فقد كانا يحددان نمطا من العلاقات الانتاجية والاجتماعية. وموقف هؤلاء المثقفين من عهد الغوص ما هو إلا وجه من وجوه موقفهم من عهدهم الحاضر .

ومن هذه الزاوية ، يمكننا القول بأن فيلم «بس.. يا بحر» يتخذ موضوع الغوص وسيلة لعرض موقف مخرج الفيلم وكاتب السيناريو ورؤيتهما لواقع مجتمعهما المعاصر. وما الرجوع إلى عهد مضى إلا طريقة من طرق الانفصال عن الحاضر والبعد عنه، لتتاح مسافة كافية لتأمله، وليتسنى للمتأمل أن يكون رأيا فى مجريات واقعه المعيش(٦).

**وتأصيل فن وافد :**

وهذا الانفصال عن الحاضر والبعد عنه، ثم العودة إليه والوصل معه بعد أن يتم تأمله وتقويمه وتكوين رأى فيه، يجرى من خلال وسيط هو أصلا منفصل عن الواقع موضوع التأمل والتقويم. إذ أن هذا الوسيط يتسم بسمتين أولاهما: أنه وسيط مستحدث لم يبتدع إلا فى نهاية القرن الماضى، ولم يتأسى فنا إلا فى بدايات هذا

القرن . وثانيهما : أنه أجنبى كانت – ولازالت – الريادة فيه تعود الى غير العرب. وعندما وفد هذا الوسيط الفنى إلى الأقطار العربية وفد قاصدا استثمار السوق المحلى وأن يكتفى هذا السوق باستهلاك منتجاته .

غير أن محاولات متفرقة جرت لاستزراع هذا الوسيط الوافد فى التربة المحلية وتوطينه. ومن ثم يمكن أن يتحول أصحاب هذا السوق من مستهلكين إلى منتجين. وقد سعت السينما المصرية جهدها فى هذا السبيل حتى وصلت إلى انتاج حوالى السبعين فيلما فى السنة فى سنوات ازدهار صناعة السينما فى مصر . ثم تلى ذلك نشوء صناعة للسينما فى أقطار عربية أخرى، إلى أن تمت محاولة خالد الصديق انتاج وإخراج فيلم «بس.. يا بحر» فى الكويت فى سنة ١٩٧٤[٧].

والهام – فى سياقنا هذا – أن هذه المحاولة لاستزراع السينما فى التربة العربية، كان لابد أن يصحبها عملية «تحور» لكى يتم تكيفها مع التربة الجديدة، لكى تصبح نباتا حقيقيا مثمرا من نباتات الموطن الجديد، وإلا لبقيت مجرد نبته غريبة مزروعة فى «صوبة»[٨].

وكان على هؤلاء الرواد ، الذين خرجوا عن إطارهم الثقافى التقليدى وتبنوا وسيطا فنيا أجنبيا، أن يقوموا بعملية «التحور» هذه لكى يتم دمج هذا الوسيط الوافد فى البنية الثقافية الوطنية. وقد اتخذت عملية «توطين» هذا الفن الوافد مناح ثلاثة :

١ – منحى غلب عليه نقل النموذج الهوليوودى ذا التوجّه التجارى، الذى يركز على السينما بوصفها سلعة استهلاكية .

٢ – منحى غلب عليه التجريب بحثا عن تقنية متقدمة.

٣ – منحى غلب عليه الانشغال بمعالجة قضية أو توصيل رسالة .

وإذا انشغل كل من هذه المناحى الثلاثة بجانب وأهمل الجوانب الأخرى، فإن

الكثير من أعمالها التقى فى عدم نجاحه فى التوصل الى الصيغة الملائمة التى يتوطن بها فن السينما الوافد توطنا كاملا . وكان على فن السينما العربى أن ينتظر إلى أن تتكامل الخبرة الناتجة عن الأعمال الجيدة - فى هذه المناحى الثلاثة - فى تيار جديد متجاوز عماده، فضلا عن الموهبة ونضج الخيال : السيطرة على أدوات السينما وتقنياتها، وانشغال حقيقى بأحوال جمهوره الذى يتوجه إليه، وتملك اللغة المشتركة جيدة التوصل والابلاغ .

ومثال ، فيلم «بس .. يا بحر»، يوضح لنا أن لغة المأثور الشعبى، ومكوناته ووسائله البلاغية، أداة فعالة فى توصيل الأعمال السينمائية وتواصلها مع جمهورها. فالمأثور الشعبى هو التركيب الأساس فى البنية الثقافية للجمهور الذى تتوجه اليه السينما، ومن هنا حيويته بالنسبة للسينما - بالتحديد - بوصفها مبسطا جماهيريا. ومن هنا جاءت إمكانات المأثور الشعبى فى تأصيل هذا الفن الوافد وتوطينه[9].

**فى تحقيق الهوية :**

لقد ترادف فعل «التأصيل» مع فعل «التوطين»، كما لاحظنا من حركة دخول السينما كفن وافد إلى حياتنا الثقافية العربية، وكما تبين لنا من دراسة حالة فيلم «بس.. يا بحر» . وهذا الترادف يعطينا مجموعة من المؤشرات :

١ - أن التأصيل - على الأقل فى مجال الثقافة والفن - عملية يتم فيها دمج المنتج الفنى مع البنية الثقافية المعطاة، بحيث يكتسب المنتج لغة وتشكيلا قادرين على التواصل مع جمهوره وتوصيل رسالته إليه .

٢ - أن عملية التأصيل تجرى فى إطار البنية الثقافية المعاصرة وتنتمى لها، تنطلق منها وتعود إليها، وهذا ينبهنا الى أن مجرد انتزاع شذرات وأجزاء من بنية ثقافية مختلفة وإيلاجها فى البنية الثقافية المعاصرة لا يؤدى إلى عملية تأصيل متكاملة فعالة. وبذا ، فإن الرجوع إلى شذرات وأجزاء من التراث الثقافى الماضى

ليس تأصيلا، بقدر ما أن استيفاد شذرات وأجزاء من ثقافة أجنبية ليس تأصيلا .

٣ – أن ما يوجه عملية التأصيل هو منظور المبدع ورؤيته الاجتماعية الثقافية، وهما اللذان يحددان مسارها واختياراتها ووظائفها، ومعنى هذا أنها ليست عملية مطلقة أو قيمة معيارية مجردة .

٤ – أن القانون الأساسى الذى تستند عليه عملية التأصيل هو نفس قانون الإنشاء الثقافى، فالإنشاء الثقافى ينبنى بواسطة عملية دائبة من : الفصل والوصل، الهدم والبناء، الفك وإعادة التركيب . وآية ذلك ما يحدث فى المأثورات الشعبية، التى ران الدهر على تصورها: كيانا ثابتا ساكنا ينتمى إلى عهد مضى، فى الوقت الذى أثبتت فيه الدراسات المعاصرة أن الأجيال المتتالية من أصحاب المأثور الشعبى يقوم كل منها بعملية دائبة من الفك لمكوناته وتعيد تركيبها وفق منظور كل جيل واحتياجاته ومطالبه، ومن هنا فإن المأثور الشعبى فى حالة صيرورة وتغير دائمين ، وإن اختلفت سرعة التغير باختلاف سرعة التحولات الاجتماعية – الثقافية التى تجرى لأصحاب هذا المأثور .

٥ – أن عملية التأصيل مشروطة بأن يتم التغيير، وأن تجرى حركة الفصل والوصل، من داخل الثقافة نفسها وعلى أيد أصحابها، حتى مع استزراع وسائط فنية وثقافية أجنبية وافدة، بمعنى إلا يتم التغيير بواسطة الاختراق أو عن طريق الازاحة والإحلال الخارجيين[١٠].

إن فهمنا لعملية التأصيل – فى شروطها هذه – يؤدى بنا إلى الاقتراب الصحيح من تحقق تمايز الهوية الثقافية – فلن يأتى تمايز الهوية من مجرد الإشادة بتراث الأجداد واستحضاره ولا بالرجوع إليه والعيش فيه، كما لن يتم بمجرد الإغراق فى تمجيد ما هو محلى وجهوى والنزوع إلى «فلكرة» ثقافتنا. وانما تمايز الهوية الرشيد يأتى بانتاج خلاق لذات واعية لديها مشروعها الخاص .

## هوامش

١ - تعتمد هذه الدراسة على نسخة فيديو كاسيت من الفيلم تفضل التليفزيون القطرى - مشكورا - بإهدائها لمركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية .

٢ - أنظر : فصل «دالات الشخصيات» فى كتاب بروب «تشكل الحكاية الشعبية» الصفحات ٤٤ - ١٠٢ من مخطوط ترجمة عربية قام بها الكاتب، بالاشتراك مع الصديقة سهير فهمى، عن ترجمتين : فرنسية وانجليزية .

٣ - أنظر : حلم سعدى المنذر ، شَذرة من السيرة الهلالية / عبد الحميد حواس، الثقافة الجديدة: ع ١ ، مايو ١٩٨٠م، ص ٥٩ - ٦٣ مجلة شهرية تصدرها الجمعية المركزية لرواد قصور وبيوت الثقافة - القاهرة .

٤ - أنظر على سبيل المثال : حكاية عبد الله البرى مع عبد الله البحرى . (ألف ليلة وليلة، المجلد الرابع، نشر مكتبة ومطبعة محمد على صبيح وأولاده، د. ت ، ص ١٩٨ - ٢١٠) وقد جمعت الحكاية بين وجوه : الإغراب، والحلم ، والنقد .

٥ - المسرح والتغير الاجتماعى فى الخليج العربى : دراسة فى سوسيولوجيا التجربة المسرحية فى الكويت والبحرين / الدكتور / ابراهيم عبد الله غلوم، سلسلة عالم المعرفة (١٠٥)، الكويت ص ٣٣٤.

٦ - تاريخ الغوص على اللؤلؤ، فى الكويت والخليج العربى، الجزء الثانى: الغوص على اللؤلؤ فى الكويت / سيف مرزوق الشملان . الطبعة الأولى، الكويت، ص ٣٥٢ - ٣٦٢٢ . وفيه تجد صورة من الكتابات التى تحاكم الفيلم وكأن المقصود منه استعادة تسجيلية لوقائع الغوص، فضلا عن مطالبته بأن يمجد صورة الزمن الماضى وأشكال العلاقات السائدة فيه .

٧ - السينما فى الوطن العربى / جان الكسان، سلسلة عالم المعرفة (٥١)، الكويت . ص ٢٩٨ - ٤٠٥.

٨ - السينما المصرية والثقافة الشعبية (مشروع تخطيطى أولى لمحاولة فهم خصوصية وضع السينما فى مصر من مدخل فولكلورى) عبد الحميد حواس. حلقة بحث : الإنسان المصرى على الشاشة، المجلس الأعلى للثقافة - لجنة السينما ، من ١٨ الى ٢٢ أبريل ١٩٨٤، القاهرة.

٩ - السير الشعبية العربية فى السينما المصرية / عبد الحميد حواس. المؤتمر الدولى للسير الشعبية، جامعة القاهرة، من ٢ الى ٧ يناير ١٩٨٥م. وأنظر أيضا : التيار المعاصر فى الاستفادة بالموسيقا الفولكلورية (التوجه الفنى والاجتماعى) عبد الحميد حواس ومحمد عمران . ورقة مقدمة لمؤتمر : استلهام التراث الشعبى فى الإبداع الفنى الحديث، الاسماعيلية، أكتوبر ١٩٨٥.

١٠ - الأدب الشعبى وقضية الإزاحة والإحلال فى الثقافة الشعبية / عبد الحميد حواس. مشروع : المستقبلات العربية البديلة، جامعة الأمم المتحدة، طوكيو - القاهرة ، ١٩٨٥م.



# الأسلوب البوليسى
# فى الفيلم السياسى

اغتيـال بن بركـة ، الجنود والكلاب ، كرة الانزلاق، قد تبدو هذه الأفـلام الثـلاثة متباعدة .

فالأول يتعرض لقضية اختفاء المهدى بن بركة الغامض ليقرر أنه اغتيل على يد بوفقير وزير الداخلية المغربى الأسبق . بالتعاون مع أجهزة المخابرات الفرنسية والأمريكية. وذلك من خلال تتبع قصة استخدام أحد مستخدمى بن بركة السابقين والذى أصبح متعاونا مع جهاز المخابرات الفرنسى. وقد استخدم هذا العميل لإستدراج بن بركة . ولكن العميل – وبعد فوات الأوان – يتنبه الى أن بن بركة قد استدرج إلى باريس لاغتياله وليس للتفاوض معه. ويصحو ضميره فيأخذ فى تهديد أجهزة الاستخبارات وتنشأ مطاردات وملاحقات تنتهى بقتله قبل أن يفتضح السر .

والثانى يصور الصراع بين أحد جنود مشاة البحرية الأمريكية العائدين من فيتنام .. وقد حمل شحنة مهربة من المخدرات ليوصلها الى زوجة أحد أصدقائه. وبين مجموعة يقودها أحد رجال المباحث الأمريكية الفاسدين . والذى يريد أن يحصل على الشحنة ليتاجر بها ويوزعها لحسابه الخاص .

أما الثالث . فيفترض أننا نعيش فى زمن ما حيث تم توحيد الدول تحت حكومة عالمية. وهذه الحكومة العالمية المزعومة يديرها مديرون ذوو تخصصات مختلفة ، يجمعهم «مجلس إدارة» موحد، وقد ابتكرت هذه الإدارة لعبة جديدة تقوم على الصراع العنيف حتى الموت بين فريقين. وقد سميت هذه اللعبة «كرة الانزلاق» وحظيت بانتشار جماهيرى واسع . والمقصود من اللعبة التنفس عن مشاعر العدوان

لدى الجمهور، وخاصة بعد ان انتهت مجالات العدوان والصراع بين الناس بانتهاء مجالات العدوان والصراع بين الناس بانتهاء الحروب الداخلية والخارجية نتيجة لخضوع الجميع لهذه الحكومة العالمية المزعومة . غير أن الصراع فى الفيلم يبدأ عندما تأمر الإدارة كابتن الفريق المتفوق بالتقاعد. ذلك أن الإدارة ترى أن كابتن الفريق قد استنفذ الغرض منه ، واستمراره بعد ذلك سيؤدى إلى التركيز على شخصه ، وهو أمر غير مستحب ، بل قل هو مناف لهدف نفسى - اجتماعى مكنون ترمى إليه اللعبة ، فاللعبة تجسيد لضعف الفرد فى حلبة الصراع ، حيث يخرج الأفراد منها محطمين كليا أو جزئيا، ولكن تبقى اللعبة - كما عبر رجل الإدارة المسئول . إلا أن الكابتن لا يمتثل للأمر . فهو من جهته كان لا يزال راغبا فى اللعب ، كما أنه كان يخشى على فريقه الهزيمة خاصة أن الإدارة قد غيرت فجأة قواعد اللعبة لتصبح بلا موانع ولا جزاءات ، ويستمر الصراع بين الكابتن والإدارة يتصاعد لدرجة التآمر على الكابتن وفريقه بقصد تصفيته جسديا. ولكن البطل ينجو من كل ما أعد له بفضل قدراته الجسدية ويقظته لما يحاك له، ويبقى حيا الى النهاية .

ورغم هذا الاختلاف البين فى موضوعات هذه الأفلام الثلاثة ، والعوالم التى تدور فيها، فإننا نجد بينها رابطا مشتركا ، ويتجلى هذا الرابط المشترك فى وحدة طريقة التناول أو أسلوب المعالجة ، النابعة من غرض واحد عميق وراء كل من هذه الأفلام الثلاثة، فكل واحد من الأفلام الثلاثة يتناول قضية القوى المسيطرة على المجتمعات الغربية المعاصرة، وذلك بقصدكشف دورها فى الهيمنة على مصائر البشر ، ويعالج كل واحد من الأفلام الثلاثة هذه الفكرة - من خلال تجلياتها المختلفة فى كل فيلم على حدة - بأسلوب «الأكشن» ( أو كما تترجم أحيانا «بالحركة») الذى يتخذ شكل التشويق والإثارة الخارجية معتمدا على الحبكة البوليسية. ومن هنا سنجد الحيل الأسلوبية المعروفة والمرتبطة بهذا الشكل مثل : المطاردات ، والجريمة ، والعنف

الجسدى والمعنوى.

ويستوقفنا اعتماد هذه الأفلام وأمثالها ، هذا الأسلوب فى تناولها لأفكار من هذا النوع التى تزعم لنفسها أنها تعرضها للفحص وتحدد - بداية - أننا لا ندين هذا الأسلوب، أو ذاك، سلفاً، فبادىء ذى بدء ليس أمامنا إلا العمل الفنى المتحقق ووحدته المتكاملة، وتبدأ حركتنا الذوقية والعقلية - بعد ذلك- نحو محاولة الفهم واستكناه الدلالة، وعندما نتحدث عن أسلوب هذا العمل الفنى أو ذاك، فإنما لننظر الى كيفية تحقيق هذا العمل الفنى واشاراته التى يخاطبنا بها إلى أن يتكامل من العمل ويوصل إلينا دلالاته ومعناه، أى رسالته ، وعندما نتحدث عن فعالية الأسلوب فى العمل الفنى فإنما نعنى تلاؤم الأسلوب ونجاحه فى توصيل الرسالة ، ونحن إذ نستخدم مصطلح «الرسالة» فلأنه المصطلح المقبول علميا الآن، ولكى نبتعد عن مصطلحات ساءت سمعتها مثل «المضمون» و «المغزى» ونحوهما ، ونحن - على أى الأحوال - نستعمل اصطلاح «رسالة» العمل الفنى تأسيسا على فرضية أولية وهى :

أن أى عمل إنسانى عاقل هو عمل «موجه»، أى أنه يقصد غاية ما ، وهو بحكم توجهه هذا ينطلق من «وجهة نظر» أو «رؤية» يراها صاحب العمل للكون والمجتمع ومكانة الإنسان فيهما ، ولا يحتج أحد بأنه قد تكون الغاية من وراء عمل ما هو مجرد بيع سلعة، أو التسلية وربما اثبات الذات ليس إلا ، ولا أفكار أو وجهات نظر أو رؤى وراء العمل، فإنى سأجيب - ببساطة - بأن هذه الأعمال وراءها وجهة نظر هى الأخرى، فقط علينا أن نبحث وراء هذا النشاط العملى الظاهرى ولا نتخيل العلاقة علاقة ميكانيكية يظهر فيها الدافع مع المدفوع مباشرة. ويظل وراء العمل دلالته كمنتج اجتماعى، باعتباره عملا عاقلا يجد مساره بين أفراد المجتمع الآخرين.

وعندما نفرق بين مصطلح «الرسالة» و «المغزى» والمغزى فى العمل الفنى فإنما لكى نؤكد أننا نخرج من اعتبارنا - على الأقل فى هذا المقام - «الأقوال» الوعظية أو

شبه الوعظية فى داخل العمل الفنى أو خارجه ، وسواء جاءت على لسان شخصيات العمل الفنى أو صاحبه ، فكما أشرنا ، نحن نحتكم للعمل الفنى نفسه كما هو متحقق أمامنا فى وحدته المتكاملة .

والعمل الفنى - فى تقديرى - هو نسيج من العلاقات ، وتجدل خيوط هذا النسيج وتتراتب فى عدة مستويات ( فى مجال السينما: التكوين الصورى، تكوين الشخصيات تكوين الأحداث ، ... الخ) حتى تصل بنا الى المستوى الدلالى الكلى للعمل ، وهو ما أشرت إليه كمكون نهائى يكثف من عملية توصيل «الرسالة»، ومن هنا يكون أسلوب العمل الفنى مؤشرا يهدينا الى هوية الرسالة المقصودة من العمل.

نخرج من هذا الى القول بأن أسلوب العمل الفنى - إذن - كما أن أداة صياغة، فهو وسيلة إبانة، لرسالة العمل ذاته، ومن ثم فإن اتجاه الأفلام الثلاثة - التى نتحدث عنها - الى اعتماد أسلوب «إثارة الأكشن» والتشويق البوليسى ليس اختيارا عشوائيا، ولا هو ناتج عن مجرد النزعة الى التوفيق بين متطلبات الفن والرواج التجارى، كما يزعم أحيانا، ووجوده يتطلب منا أن نتوقف أمام ما تطرحه هذه الأفلام التى تزعم لنفسها أنها تثير قضية محورية من قضايا مجتمعاتنا المعاصرة : قضية القوى المسيطرة على مصائرنا، وتتحكم فى أقدارنا، نحن المواطنين البسطاء.

كان محور الصراع فى فيلم اغتيال بن بركة ، بين ذلك العمل وأجهزة المخابرات الثلاثة : المغربية، والفرنسية، والأمريكية، وظل بن بركة مجرد أقوال وشعارات. وعندما سقط بن بركة فقد سقط فى الظل كفكرة مجردة. وضاع معنى استشهاده فى خضم مطاردات وحيل متبادلة بين العميل والأجهزة التى لا عقبة فى طريقها أو وازع. وعندما يسقط العميل فى النهاية وتدفق قضية بين بركة يبدو هذا السقوط وذاك الدفن وكأنهما قدران محتومان لا مهرب منهما. وقد يفسر هذا شعور الإحباط الذى خرجت به وكثير ممن التقيت بهم من مشاهدى الفيلم. صحيح أنه كان شيئا

طيبا من الفيلم ألا يتملق مشاعر المشاهدين وينهى الفيلم بانتصار «البطل» على «الأجهزة». فغنى عن البيان أنى لست أتحدث عن النهاية فحسب، كما أنى لا أتعامل مع الفيلم بمستوى فهم محدود بتصور عن «الشجيع» الذى يواجه «عصابة الأشرار». ولكن أسلوب معالجة الفيلم هى التى جعلت الصراع فرديا، وهو الذى صور الأجهزة كلية الهيمنة وشاملة الاختراق، وقد يقال بأن هذا مقصود من صانعى الفيلم لكى يوضحوا لنا سطوة الأجهزة، ومدى قدرتها على اختراق عالمنا، الداخلى والخارجى، ومدى عزلة الفرد، وقلة حيلته فى مواجهتها، إلا أن تصوير هذا الوضع بأسلوب الإثارة البوليسية جعل الحال تبدو كأنها صراع مهارات فردمع قدرات أجهزة. وتحول انتباه المشاهد الى شطارات العميل فى التخفى والهروب وقدراته الجسدية على الجرى والقفز ، وما إلى ذلك، فى مواجهة قدرات جهاز كامل لديه العدد والعدة الكافيين لسحقه إن عاجلا وإن آجلا، وكأننا أمام مثال توضيحى يجسد صحة المثل المتسائل : تروح فين يا صعلوك وسط الملوك ؟! والأثر الباقى لدى المشاهدين الرعب أو على الأقل الاستهوال والانكماش، خاصة أنه ليس منا – نحن المشاهدين – من يتمتع حتى بذا القدر من المهارة التى كان يتمتع بها عميل الفيلم ، لا بوجود هذه الصلات والعلاقات الواسعة، ولا الشقة السرية، ولا إمكانية توعد الأجهزة والضغط عليها، ودعك من القدرة على الجرى والقفز على عربات المترو والتشعلق بها وهى تنطلق .

أما الفيلم الثانى «الجنود الكلاب» فهو يذهب بهذه الامكانيات والمهارات الى حدها الأقصى، حيث يصور «البطل» مقاتلا حقيقيا، سواء بالمهنة أو بالطبيعة، وقد قرر البطل أن يواجه أولئك الفاسدين الذين تحكموا فى حياته، وهم الآن يتجسدون فى ضابط المباحث الفاسد ورجاله المأجورين، ويواجههم بالفعل، ويستطيع وحده أن ينتصر عليهم من خلال سلسلة عمليات التعقب والمطاردة استعمل فيها البطل قوته

العضلية مرات وتصويبه الذى يخيب مرات أخرى، ويكون المشاهد العادى - مثلى ومثلك - فى موقف يتساءل فيه : أنى لنا أن نتمتع بكل هذه الكفاءات المتوافرة لبطلنا دفعة واحدة ؟! لا حيلة لنا إذن أمام هذا الشر الأخطبوطى! وعلينا أن «نمشي جنب الحائط» فهو أأمن مكان لنا حتى الآن ! وإذا كان البطل فى فيلم «الجنود» الكلاب» يتمكن من القضاء على «عصابة الأشرار»، إلا أنه مات هو أيضا فى النهاية وبصورة عبثية. وسواء مات البطل أو كان قد بقى على قيد الحياة، فتظل المسألة هى قدراته الفذة الفريدة غير القابلة للتكرار والتى تؤكد الشعور المترسب لدى المشاهدين بهيمنة الأجهزة وسطوتها التى تتنوع أشكالها وأساليبها. وندرك طبيعة هذه الأجهزة وسطوتها التى تتنوع أشكالها وأساليبها. وندرك طبيعة هذه الأجهزة ووجوهها المختلفة إذا رددنا أحداث ووقائع مطاردات تهريب المخدرات الى الخلفية التى مهد بها الفيلم فى البداية مشيرا إلى آلة الحرب الأمريكية فى فيتنام وتشويهها للمشاركين فيها جسديا ونفسيا وخلقيا. ولكن تضيع كل هذه القضايا، وما يبقى من سلسلة التشويق والحركة التى يطوق بها الفيلم مشاهديه هو هذا الشعور الكلى، أو بتعبير آخر الرسالة الدالة لا قبل للمواطن العادى - مثل ومثلك - بمواجهة هذه الأجهزة، مهما كان رأينا فيها ومهما تبادلنا انتقادهلا والتشكىٰ منها فيما بيننا، أو تغييرها !!

وإذا كان الفيلم السابق قد دغدغ مشاعر المشاهدين بتصويره لمقاومة «البطل» لعصابة الأشرار وانتصاره عليهم، رغم موته فى النهاية، فإننا فى فيلم كرة الانزلاق سنجد البطل لا يقاوم فقط إنما يبقى حياً متحديا الأوامر الصريحة بقتله، وباقيا رغم محاولة التخلص منه، وإذا كان فيلم اغتيال بن بركة يعالج قضية اغتيال فى حكم الماضى المنتهى ، فإن فيلم كرة الانزلاق تعالج قضية شبه مستقبلية وذلك عندما تسيطر على العالم حكومة موحدة، إلا أن الأفلام الثلاثة تعالج هذه الموضوعات

المتنوعة - ولا شك - وعيونها على الحاضر فاحصة دور الفرد فى هذا الحاضر المعاش.

إن الصراع - فى فيلم كرة الانزلاق - يبدأ من الفرد الذى توافرت له كل وسائل الراحة المادية ( الطاقة، الطعام، الاسكان، النقل ، الاتصالات) وتيسرت له أدوات الرفاهية، وكل المطلوب منه هو أن يكون راضيا فى بلهنيته. وإذا شابت بلهنيته شائبة فعليه أن يبتلع أقراصا لعدم التفكير، تحميه من الأحلام والتساؤلات عن دوره فى الحياة ومن هم صناع القرارات التى تشكل حياته. وحتى الجانب الشخصى من حياته الخاصة، ليس له أن يشغل نفسه به كثيرا أو قليلا. والإدارة العالمية قد تنزع من الفرد حبيبته لا لسبب إلا لأن رجلا آخر أكثر أهمية لدى الإدارة أرادها لنفسه، وإذ ذاك تتذرع الإدارة بأن المحبوبة لم تعد ترغب فى حبيبها. وحتى لا يقلل مثل هذا الحادث العرضى من إحساس المواطن بالرفاهية فإن هذه الإدارة العالمية المزعومة تقورم بدور القوادة، حيث تنظم توصيل الفتيات للمنازل يقمن بمهمة الترفيه من جهة والتجسس من جهة أخرى.

ونحن ندرك كل هذا عندما يبدأ الفيلم مع مشكلة جوناتان كابتن فريق كرة الانزلاق لمدينة هيوستون . وجوناتان هذا وإن كان يحمل اسما إلا أنه اسم أول، أما اسم العائلة فهو مجرد حرف يشير إلى الإدارة التى يتبعها، واللعبة نفسها، التى هو رئيس لفريقها، هى ابتكار من الإدارة - كما ذكرنا من قبل - وهى التى تفاجىء اللاعبين بوضع قواعد للعبة مستحدثة بين الحين والحين بحجة مزيد من إثارة المتفرجين ، وتصل بها الى عدم وجود قواعد على الإطلاق، بل وعدم تحديد حتى مدة اللعب. ومشكلة جوناتان أنه استطاع دون قصد - إلا أنه أخذ اللعبة جدا - أن ينجو بفريقه وبنفسه من المصير المرسوم لهم سلفا ، وحاز على انتصارات متتابعة جعلته نجما لأكثر من موسم . وهذا فى عرف الإدارة خرق لنظمها وقواعدها، ونذير

باضطراب الأسس التى بنت عليها حكمها الشمولى. ومن ثم تطلب الإدارة من جوناثان أن يعتزل اللعبة، وهو أمر لم يستطيع جوناثان أن يستسيغه، خاصة أن فريقه كان بصدد مباراة فاصلة .

وليس لدون سب أن اختار صانعو الفيلم أن تدور أحداثه ووقائعه داخل اطار هذه اللعبة . فالفيلم يقصد هذا التلميح المستمر لنا باستعارة مجازية عن حكم هذه الحكومة العالمية المزعومة الذى ليس إلا «لعبة» قوة وسيطرة، كما أن استخدام اسم جوناتان هو اشارة الى النبى يوحنا ( الأصل فى اشتقاق اسم جوناتان) التوراتى الصارخ فى البرية ضد السطوة الرومانية .

وسواء أقصد الفيلم إلى هذه المجازات والتلميحات أم لم يقصد، فإن الأساسى هو أن جوناتان هذا تحدى أوامر الإدارة واستمر فى اللعب، ورغم الإنذرات المتتالية عن طريق النصائح تارة، وعن طريق قتل رفاقه تارة، فإنه يستمر فى تحديه، ويحقق الانتصار لفريقه، وإن انتهى الفريق - الواقع - جسديا ، والانتصار لنفسه ببقائه حيا رغم التآمر على قتله .

وهكذا نجد أنفسنا من جديد أمام صورة أخرى لصراع الفرد فى مواجهة مؤسسات الدولة، ولكن الصراع هنا فى أقصر حالاته تطرفا، فرد وحيد فريد - فى مقابل دولة عالمية يحكمها مديرون مجهولون لمحكوميهم. وإن كانت شواهد الحال تقول إنهم من طبقة المديرين التكنوقراط الذين يقيمون نظامهم الشمولى - وهو شمولى بالمعنى الحرفى سواء على مستوى إدارة شئون المواطنين أو على مستوى إدارة شئون العالم بأسره - أقول يقيمون نظامهم هذا وكأنه امتداد للتنظيم الادارى الكهنوتى المعهود لدى مديرى التروستات الأمريكية، معتمدين على تطور التكنولوجيا الهائل تطورا أخضع كل شىء لسطوة هذه الإدارة المركزية .

وعندما يسوق الفيلم نبوءته الإنذارية هذه ، فقد يبدو كأنه يحذر من سطوة رجال

الإدارة وما يمثلون من مؤسسات وأجهزة، ولكنا نراه يمضى الى أبعد من ذلك ولا يكتفى بوضعها كلها فى مواجهة فرد، وإنما يوازنها - فى نفس الوقت - بذلك الفرد، وتمسك الفرد بحريته الفردية و«عناده» الذى لا يلين أمام الضغوط يبدو كأنه هو البارز أمامنا، كأنما هو الكفيل بتحطيم هذه المؤسسات ورجالها، كاوبوى وحيد يتحدى عالما بأسره، وينتصر، وفى سبيل تأكيد هذه الفكرة تبرز قوة البطل الجسدية والمعنوية لنرى صراعا فريدا، مستحيل التكرار والوجود، يدور فى دائرة الملعب الوحشى، وكان على الفيلم أن يحبس أنفاسنا ونحن نتابع تلك «اللعبة» القاتلة، وكأننا أمام حلبة يتصارع فيها مجالدو روما القديمة، ونظل نتوجس من نتائج التآمر على البطل، وباتت قضية سلطة هؤلاء المديرين الشمولية وطبيعة هذه الحكومة العالمية المزعومة فى الظل وراء أبطالنا وراء قدرات البطل الجسدية الخارقة وبراعته فى الإفلات من المصيدة المنصوبة له .

ولكن خلال ذلك تسربت إلى المشاهد مجموعة من المواضعات والتقريرات والقيم حول مكانة المرأة المتدينة وطبيعة البشر العدوانية التى لا تتغير والفروق العرقية بين بنى الإنسان، وحول التقدم الإنسانى الذى لن يأتى إلا بالوبال، والحكومة العالمية التى لن تكون إلا صيغة شمولية بشعة، وكذا أى حكم يعدل بين الناس بالسوية، إلى غير ذلك من الأفكار التى لن ندخل فى تفاصيلها حيث أن المسألة المحورية التى نود لفت الانتباه إليها - فى مقام حديثنا هذا - هو زعم الفيلم أنه يعالج مسألة سطوة المؤسسات ومحاولتها سحق الفرد، وسلبه حريته، إلا أننا رأينا هذا الفرد الذى تصدى لهذه السطوة ليس فردا ممثلا لأفراد آخرين، قلوا أو كثروا، إنما هو فرد أحد لسنا - ولن - نكون مثله بحال من الأحوال، ودون الوصول الى مستوى قدراته خرط القتاد !. وذلك البطل الفرد لا يتمرد - فى الحقيقة - على «اللعبة» نفسها بقدر ما هو متمرد على بعض ملابساتها، وتمرده هذا، وإن نجح فهو تمرد لتأكيد التفرد

والفردية، وحكم المؤسسات بالصورة المتمرد عليها، ليس إلا أعلى مراحل النظام الفردى، فكأننا أمام حالة دائرية، ننتهى الى حيث بدأنا.

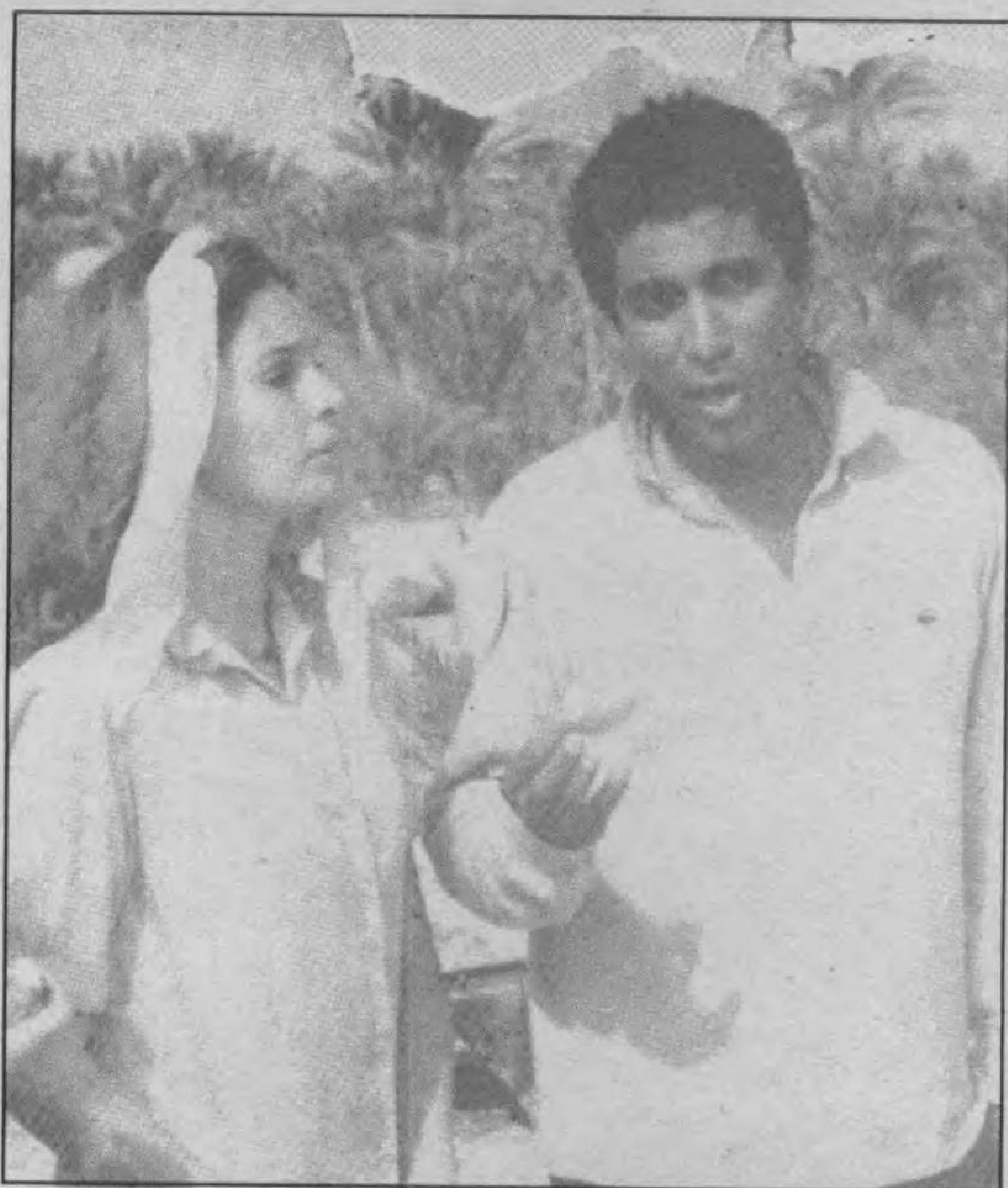
وواقع الحال، أن هذا الفيلم وأمثاله يصدر - فى أطيب الفروض - عن رؤية هيبة ( نسبة لحركة الهيبى) ترى رفض المؤسسات فى ذاتها.. شيئا فى حد ذاتها، وتشجب أفعالها وتنتقد تصرفاتها مكتفية بأن تدير ظهرها لها، فأفق المستقبل مسدود أمامها بمارد «المؤسسات» الذى يطبق على كل النواحى، وما عاد للمرء إلا أن يلوذ بفرديته والحياة يوما بيوم ولو بعقار الهلوسة أو دخان الماريجوانا .

ولكن جناحا من هؤلاء الهيبى طور مفاهيمه، وأخذ يعى أن هذه المؤسسات ليست إلا مظاهر لنظم اجتماعية محددة، ومواجهة هذه المؤسسات والأجهزة لن يتم إلا بواسطة صيغ ونظم اجتماعية بالمثل .

وقد تدفعنا هذه الملحوظة الأخيرة للقول بأن هذه الأفلام مع تقديرنا لطاقة الانتقاد والهجاء التى قد تنتج عنها، فإنها لا تصدر عن فروضنا الطيبة الأولى، وإنما عن أخرى ليست كذلك . وتبنيها لهذه الأساليب وطرق التعبير مازال يشى برؤيتها المحبطة (بكسر الباء) مهما ارتدت من أكسية نقدية أو متمردة .

---

* الفنون ، يصدرها الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية ، السنة الأولى، العدد الخامس، فبراير ١٩٨٠ .



# فيلم « البداية »

## نقض اليوتوبيا والتاريخ
## بين الإسقاط والكاريكاتيرية

ينتهى فيلم «البداية» بلوحة مكتوبة يعلن فيها المخرج (صلاح أبو سيف) أنه شرع فى إخراج الفيلم باعتباره «تخريفة» من تخريفات المخرجين (هل يقصد فانتازيا؟).

فإذا به يجده فيلما من أفلامه الواقعية . وإذا تجاوزنا عن تصنيفه لأفلامه ووصفها بالواقعية – فهذا محل نظر وركزنا على فيلم «البداية». لنا أن نتساءل : هل يصدق عليه هذا التصنيف وإدراجه ضمن الأفلام الواقعية ؟

نحن لسنا مع الذين يأخذون بأقوال الفنانين عن أعمالهم ، ولا بتصريحاتهم عما كانوا يقصدون بها . ومثل هذه الأقوال والآراء لها قيمتها . ولكن فى مقام آخر غير مقام تقويم الأعمال الفنية . فالعمل الفنى شىء . وأقوال مبدعه عنه ورأيه فيه شىء آخر . ولا يسرى على العمل الفنى – بحال من الأحوال – الأخذ بمبدأ أن الأعمال بالنيات . ومهما ادعى الفنان من دعاوى فهذا لن يبرر له نتيجة عمله أو يسوغه لدينا كمتلقين . فالفيصل فى الفن هو العمل نفسه وصياغته المتحققة .

ووقوفنا عند إدراج المخرج للفيلم ضمن الأفلام الواقعية ليس من قبيل المماحكة أو التمسك بتقسيم الأعمال الفنية إلى أصناف ومدارس ذات حدود صلبة لا تعرف المرونة والتداخل . ولكن وقوفنا هنا يصدر عن رغبة فى الفهم والاقتراب الرشيد من هذا الفيلم الجاد . وأولى خطوات حسن الفهم – فى تقديرى – هى إعادة فحص نقدى للتعميمات المرسلة – حتى وإن صدرت عن المخرج أو تقبلها ورددها – والتى يصبح لها بمرور الزمن سطوتها كمسلمات على الجميع أن يسايروها .

وفيلم البداية جدير أن نتوقف أمامه ندرسه دراسة متأنية متخلصة من

المواضعات والمسلمات التى ران عليها الدهر . فالفيلم اضافة حقيقية لتراث السينما العربية . ومعلم فى سينما صلاح أبو سيف لقد ظهر هنا صلاح أبو سيف مخرجا كبيرا متمكنا من أدواته . متخلصا من قيوده وقوالبه . منطلقا بخيال خلاق ليحقق نقلة نوعية متميزة .

فكرة الفيلم القصصية : كيف تحققت - إذن - صياغة الفيلم ؟

يقوم الهيكل الحكائى لفيلم «البداية» على قصة العزلة عن المجتمع ثم صناعة حياة اجتماعية جديدة. وهى فكرة قصصية متواترة فى التراث الإنسانى والعربى . وفى المأثور الشعبى نجدها فى قصص من مثل روبنصون كروزو : وفى القصص العربى ، وخاصة الفلسفى منه أمثال حى بن يقظان . وفى القصص الشعبى الذى يدور حول الانتقال الى جزر مجهولة أو بلاد تقع تحت الماء أو خلف جبال وبحار نائية. وقد امتدت هذه الفكرة القصصية واستثمرت فى صياغة ما عرف باسم «اليوتوبيا». أو «المدينة الفاضلة». وخلافها المتمثلة فى تصور عالم المستقبل وصورة المجتمع المنشود أو المتوقع .

غير أننا - فى فيلم «البداية» - نجد أنفسنا أمام «يوتوبيا - معكوسة » . أو نقض لليوتوبيا . فالمجتمع الوليد الذى يتكون أمامنا فى الفيلم يقوم على تسلط فرد على المجموع واستغلالهم جسدا وفكرا . ويتأسس على القهر وتزييف الوعى وانتهاك الكرامة الإنسانية .

ونفهم السر فى قلب صورة اليوتوبيا على هذا النحو إذا وضعنا فى اعتبارنا أن النمط السائد لليوتوبيا يقوم على تصور لبناء مجتمع بديل . ينقض المجتمع القائم ويعالج مواطن الخلل فيه . وفق تحليل صانع التصور ورؤيته . بينما نجد أن صانع فيلم «البداية» يركز بصره وهمه على المجتمع القائم وأحواله المعيشية .

ولعل هذا - بدوره - يجعلنا نفهم السبب فى وفرة الإسقاطات واللمزات المباشرة

لمجريات الأمور الراهنة وتعبيراتها السائدة . كما يمكننا من أن نفسهم السبب فى الطابع الكاريكاتيرى والهزلى لشخصية المتسيد وغير قليل من مواقفه وأقواله . واللجوء الى مزج كل ذلك «بالاغراب» فى الأداء «واللامعقول» فى السلوك فى بعض الأحيان .

**الإطار القصصى للفيلم :**

أما الإطار القصصى الذى تتحدد داخله أحداث الفيلم وشخصياته ومواقفه فيتلخص فى أن جماعة مكونة من اثنى عشر فردا تسقط بهم طائرة فى صحراء فيؤسسون حياة اجتماعية فى إحدى الواحات الخالية إلى أن تأتى طائرة وتنتشلهم . وما بين رؤيتنا لأفراد الجماعة وهم مطرحون على رمال الصحراء - فى المشهد الأول - ورؤيتنا لهم وهم يصعدون درج هيلوكوبتر الإنقاذ - فى المشهد الأخير - تكون قد جرت أحداث ومواقف غيرت من مصائرهم وغيرت - أيضا - من رؤيتنا نحن المشاهدين . وتصبح تجربتهم خبرة لنا جديرة بالتأمل والتفكير فضلا عن الفرجة والاستمتاع .

ذلك أن المعالجة السينمائية تملأ هذا الإطار وتكسب المشاهد التى تصور أحداثه ومواقفه وشخصياته أبعاد متراكبة . فهى من مستوى - تعالجهاوكأنها أحداث تقع فى حدود الممكن أو المحتمل حدوثها . ومن مستوى آخر تومى إلى موجز الحياة البشرية وأطوارها . ومن مستوى ثالث تلمح الى مسيرة المجتمع البشرى وتعقده . ومن مستوى رابع تشير إلى الأوضاع السائدة فى مجتمعنا المعاصر وخاصة فى العقد الأخير .

وأقرب الأمثلة الى هذه الإيحاءات والإيماءات يتمثل فى مكونات الإطار القصصى الذى لخصناه من قبل . فسقوط المجموعة المفاجىء فى صحراء قفر يوحى بميلاد الإنسان المفاجىء فى عالم مفروض عليه ثم محاولته إقامة حياة ومعاناته الى أن

يصعد الى الملأ الأعلى ، وتجمع المجموعة ومحاولتهم تنظيم معاشهم وادارة شئونهم كمجموعة بشرية ثم الصراع الذى نشب بينهم حول حقوقهم وواجباتهم يشير الى تكون المجتمعات البشرية ومسيرتها . وهكذا ، تسبغ لمعالجة السينمائية على كثير من مكونات الفيلم ومشاهده ولقطاته دلالات متنوعة. حتى فى مكونات قد تبدو عارضة مثل العدد الذى تتكون منه الجماعة . إذ أن الجماعة تتكون من اثنى عشر فردا . ونحن نعرف أن للرقم ١٢ قيمة معتقدية كبيرة . إن فى المعتقدات الشعبية أو الدينية . وجماعة السيد المسيح كانوا اثنى عشر ، والأئمة عند الشيعة الاثنى عشرية اثنى عشر . وتتعزز قيمة هذا الإيحاء عندما سيتضح لنا - من مجريات أحداث الفيلم - أن الفرد الثانى عشر (قائد الطائرة) سيغيب فى الصحراء، حينا من الزمن، ثم يعود بعد أن شارفت الجماعة على اليأس منتشلا إياهم ومخلصا. مثلما سيعود المخلص، بعد طول غيبة، ليملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جوراً ، سواء أكان ذلك المخلص - حسب تنوع الاعتقادات - المسيح أو الإمام الإثنى عشر أو المهدى المنتظر .

على أى الأحوال ، فإن البداية الحقيقية لفيلم «البداية» تتحدد عقب استقرار الجماعة فى الواحة وشروعهم فى تدبير أمور معاشهم ، من مشرب ومأكل ومأوى، بعد اكتشافهم أن الواحة خالية، إلا من عين ماء وأشجار نخيل وبعض مخلفات حرب (سيارة جيب عاطلة وخوذه)، وإثر يأسهم من وصول نجدة إليهم. ومن ردود أفعال أفراد المجموعة إزاء كل ذلك يبدأون فى التحدد أمامنا كشخصيات روائية. غير أن الفيلم يثبتهم كطرز ، أو نماذج ، معتمدا على محددات نمطية توحى بالصفات الغالبة للشخصية ، مثل مهنتها (فلاح، نجار، رسام، رجل أعمال، راقصة، عالمة، صحفية... الخ) واسمها (نبيه، عادل أمل ... الخ).

ويلعب الجزء الاستهلالى السابق على هذه البداية دورا أساسا فى تعريفنا بهذه الشخصيات، بنوازعها ومشاربها وتوجهاتها وإمكاناتها المتنوعة وبسط الإرهاصات

والبوادر التى أدت الى تحول هذا التنوع الى اختلاف وتعارض وتضاد وصراع .

وهكذا، نجد أنفسنا بعد الجزء الاستهلالى، أمام «تمثيل كنائى» كبير لمسيرة المجتمع البشرى، مقدما – بالطبع – من وجهة نظر مخرج الفيلم وكاتب السيناريو . وتدور الأحداث بعد ذلك متمحورة حول الصراع بين شخصيتين ، وإن كانت كل منهما تمثل تصورا لكيفية إدارة هذا المجتمع الجديد الذى فرض عليه أن يعيش فى واحة مهجورة .

فإثر صدمة انصراف طائرات الاستكشاف دون الاهداء الى وجود أفراد الجماعة، وفقدان احتمال وصول النجدة إليهم ، نستمع إلى «عادل»، الذى تعرفنا عليه بوصفه فنانا تشكيليا ومثقفا ديموقراطيا ، يصرح لصديقته «أمل» بأن هذه العزلة الإجبارية فى الواحة هى فرصة للخلاص من صخب الحياة فى المدينة واصطراعها، وربما كانت مجالا لبداية جديدة لمجتمع قائم على العدل والمساواة والمحبة .

غير أننا كنا قد استمعنا من قبل إلى «نبيه بيه» رجل الأعمال النشط الذى يحسب وقته دائما بالدولار ، يعرض أمام «شهيرة» الصحفية والإعلامية المتحركة مشروعه لتحويل الواحة إلى «جنة» – على حد تعبيره – حيث تصبح منتجعا سياحيا استثماريا يديره لحسابه مبررا «وضع يده» على الواحة – رغم أنها من الأملاك العامة – بأنه سيدر دخلا بالدولار والعملات الصعبة .

نحن – إذن – أمام تصورين «لليوتوبيا» أو للمجتمع المنشود . يوتوبيا عادل التى تجرى على وتيرة اليوتوبيات السابقة فى الحلم بالمجتمع الفاضل الذى يسوده العدل والحكمة، ويوتوبيا نبيه بيه، التى تنقض صورة اليوتوبيات السابقة بل وتنقض مبدأ اليوتوبيا ذاته، إذ أن هذا النوع من التصور يؤمن بمبدأ الفعل والتنفيذ ويرفض فكرة الحلم والتمنى. إن المجتمع الحقيق بالوجود – فى رأى نبيه بيه – هو المجتمع الذى

يتملك فيه الأرض بما عليها وما في جوفها. ولا مكان على هذه الأرض إلا لمن يسخره لاستغلال مصادرها وإلا لمن يعمل لصالح نبيه بيه وكان طوع أمره جسدا وعقلا .

أى التصورين سينتصر ؟

يقدم الفيلم اجابة فورية على هذا السؤال، ثم يتلوها باجابة طويلة من خلال باقى مجريات الفيلم . والاجابة الفورية تشكلها طلقة رصاص يطلقها «نبيه بيه». وتقطع طلقة الرصاص استرسال عادل فى بسط حلمه بالمجتمع الجديد . ذلك أن «نبيه بيه» كان رجل أعمال بالفعل لا بالاسم أو بالقول فقط ، فبادر باعلان ملكيته للواحة وما عليها . ولتثبيت إعلانه هذا واسكات أى معارضة أخرج مسدسه وأطلق رصاص تحذير وردع . ولما هرع عادل، وصديقته ليتبينا جلية الأمر، وتساءل : ماذا يجرى؟ أجابته صديقته التى خمنت طبيعة الموقف : يبدو أن حلمك قد تحول الى كابوس !

وبطلقة الرصاص هذه ثبت «نبيه بيه» إعلانه ملكية الواحة ومن عليها ، ودشن تأسيس مجتمعه الجديد ، وعمد عهده الناشىء. وشرع على الفور فى فرض سطوته وهيمنته على الجماعة، إلى أن تمكن من دفع الأمور لصالحه مستخدما وسائل التهديد والتخويف مرات والخديعة وزرع الفرقة مرات أخرى، وتزييف الوعى وتغييبه حينا واللعب بالقيم والمعتقدات حينا آخر .

وتوظف طلقة الرصاص هذه دراميا فى اعلانها عن بدء الصراع وطبيعته، وبها ندخل الى مجتمع نبيه بيه وهو قيد التحقق والتجسد ونتابع مشاهد تحول الواحة الى «امبراطورية بنيهاليا». وخلال متابعتنا لهذه المشاهد تتنافى حركة الطرف الآخر للصراع، التى تراوحت بين الانعزالية أو التسليم من بعض الأفراد، وبين الاحتجاج أو التمرد من بعضهم الآخر . ويظل «عادل» صوت المعارضة وممثلها وتظل تهمة الديموقراطية مسلطة عليه ، إلى أن يتم تحول الجماعة أخيرا . وإذ ذاك يتحول نبيه

بيه - رغم كل دعاواه - الى العنف السافر ومحاولة القتل وإشعال الحرائق حتى ولو أدت الى تدمير منشآت امبراطوريته. ولا نخرج من هذا الهياج الذى أحدثه نبيه بيه إلا بظهور طائرة الإنقاذ وانتشال قائد الطائرة لأفراد الجماعة، عدا نبيه بيه الذى كان مختبئا. ويترك وحده فى الواحة ويعلق عادل، عندما سأل قائد الطائرة عن نبيه : إنه كان يريد الاستئثار بالواحة وحده وها هى رغبته تتحقق !

وتميل المعالجة السينمائية فى هذا الجزء من الفيلم الى مزج ما هو واقعى، بمعنى ما يمكن حدوثه أو يقبل احتمال وجوده، بما هو غير واقعى، أى ما هو مجاوز لمكونات الطبيعى واحتمالاته . فتلجأ المعالجة الى الاغراب حينا و «العبث» حينا و«الهزلية» فى أحيان كثيرة. ويدفع هذا الملمح الهزلى الى أقصاه فنصبح أمام «كاريكاتير» للشخصية أو الواقعة . وما الكاريكاتير إلا اخلال بالنسب المكونة لسمات الشخصية أو الموقف لإبراز دلالة مقصودة.

كما أن المعالجة السينمائية ترتكز على التقابل أو التضاد بين شخصيتى نبيه بيه وعادل. وتحمل المعالجة السينمائية هذا التقابل بين الشخصيتين على أنه تجسيد لشخصية «نبيه بيه» يفقده قدر كبير من صدق التمثيل. ومن جهة أخرى فان تحميل شخصية «عادل» كل قيم التصور النقيض رغم حركته الفردية يفقده أيضا - صدق التمثيل .

فإذا أضفنا الى هذا تصوير الشخصيات على أنها نماذج وأنماط متكونة ومنتهى منها وأن ردود أفعالها محسومة سلفا . وبذا فإن مكاناتها فى التفاعل البناء وقابلياتها للمتساند معدومة أو قابلة للتصدع والفساد بالضرورة. وكأن تنوع أفراد المجتمع - فى رأى الفيلم - وتباين أمزجتهم وإمكاناتهم يدفعهم الى التصارع دفعا ويقودهم الى الشر، ويسيد نوازع الأنانية والأثرة وحب التملك والسيطرة واستغلال الآخرين . وهذا الرأى هو رأى الطبيعيين لا رأى الواقعيين . فعند الواقعيين البشر

غير مجبولين على الشر ، وتنوع الناس فى أمزجتهم وامكاناتهم نعمة وليس نقمة، ولا يؤدى الى تصارعهم وانما الى تساندهم وتكاملهم وإنما ينشأ الشر والتصارع من السيطرة والاستغلال وتوجيه المصالح المشتركة لصالح القلة على حساب الكثرة هنا يتحول تنوع البشر الى اختلاف ويصبح التساند تصارعا .

لكل هذا قلنا أن تصنيف الفيلم على أنه فيلم واقعى أمر يحتاج الى نظر . وتتأكد حاجة هذا التصنيف للفيلم الى إعادة نظر بمعاودتنا تأمل مغزى اعتماد معالجته السينمائية على شخصية عادل المفرد فى التغيير، على عكس التناول الجمعى الذى تعتمده المدرسة الواقعية .

ولا نفهم هذا التركيز على شخصية عادل المفردة (وما صاحبها من المساحات - أشرنا اليها - حول المخلص المنتظر) إلا فى إطار الفكرة المتكررة عند الطبقة الوسطى - وعززها النموذج «البونابرتى» وزكاها - فكرة «العادل المستبد» الذى ينوب عن الأمة فى التغيير والإصلاح، ويكون وكيلا عن الشعب ومعبرا عنه سالبا إياه حقه فى التعبير بدعوى أنه أدرى بمصلحته منه .

مهما يكن من أمر تصنيف الفيلم، فكما قلنا، حقق صلاح أبو سيف نقلة نوعية فى الانطلاق والتمكن من وسائل البلاغة السينمائية التى استعملها فى هذا العمل السينمائى المتميز. ونضرب مثالا واحدا على ذلك باللقطة الأولى فى الفيلم التى استطاع أن يكسبها طاقة تعبيرية عالية وغموضا فنيا مثيرا متخلصا من اتكائه على التشبيه بمعناه الأدبى البسيط الذى كان يلجأ إليه من قبل .

يبدأ الفيلم بلقطة كبيرة قريبة ظلالية (سيلويت) ليد بشرية تمتد عكس مصدر لضوء ساطع (أم هى الشمس؟) هل تتلمس تلك اليد طريقا؟ أم تستنجد وتسترحم؟ أم تحتمى من هجير هذا الضوء ووهجه؟ يظل الجزم بأى من هذه الدلالة هو المقصود معلقا، إذ أن المونتاج يقطع اللقطة لينتقل إلى مشهد طويل يشكل استهلال للفيلم

نتعرف فيه على الشخصيات التى سقطت على رمال الصحراء. وتتباين اللقطات المكونة لهذا المشهد عن تلك اللقطة الأولى مباينة شديدة، سواء فى طبيعتها أو تكوينها أو من حيث اندراجها فى السياق القصصى للفيلم . وهكذا تبقى هذه اللقطة قائمة بذاتها معلقة الدلالة فى عقلنا ووجداننا طوال مشاهدة الفيلم الى أن نشاهد اللقطة الأخيرة فى المشهد الأخير ، والتى نراها من أعلى من منظور الطائرة التى أخذت فى التحليق مرتفعة الى الأعلى، فنرى «نبيه بيه» يمد يده باسطا كفه نحو الأعلى. هل هى نفس اليد التى رأيناها فى اللقطة الأولى إذن ؟ وبذلك تكتمل دائرة الأحداث والدلالة ؟ لا نستطيع أن نقطع برأى. فقد لا تكون هذا ولا ذاك من الدلالات، وإنما هى اشارة الى ذلك المعنى الذى تعبر عنه الحكمة القديمة : «الكل باطل، وقبض الريح». وقد لا تكون أى من هذه الدلالات وحدها، وإنما هى كل هذه الدلالات والمعانى جميعا !

وفارق كبير فى الوسائل الفنية بين هذا التكثيف الدلالى وبين الاعتماد على التشبيه الذى كان يسيطر فى معظم أفلام صلاح أبو سيف السابقة إن لم يكن جميعها، والذى هو من الوفرة بحيث لا يحتاج إلى أن نمثل له بشاهد . لقد حقق صلاح أبو سيف انطلاقا ونقلة فى فيلم «البداية» على مستوى الأداء وتوظيف إمكانات الفن السينمائى وإن كان لم يبتعد كثيرا عن منظوره ورؤيته .

---

* الفنون ، يصدرها الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، السنة الثامنة، العدد الثالث والثلاثون ، سبتمبر ١٩٨٧.

# القسم الثانى : مشاهدات عينية



# الأب الروحى

## قراءة انثروبولوجية

يحكى لنا علماء الانثروبولوجيا أن الإنسانية عرفت فى أحد أطوار انتقالها، شكلا من العائلة أطلق عليه «العائلة البطريركية» (الأبوية)، حيث يكون رئيس العشيرة هو مركز تجمعها ورمزها. أن عددا من البشر ينتظمون فى مجموعة تخضع للسلطة الأبوية لرئيس العائلة. والى هذا الأب ينتسب الجميع. وهذا الأب هو الذى يرعى مصلحة العائلة وهو الذى يمثلها حيال العالم الخارجى، وهو الذى يدير استثماراتها. وقد ينتخب، وليس من المحتم أن يكون أكبر الأعضاء سنا . ولكن السلطة العليا تنحصر فى المجلس العائلى، فى اجتماع أعضاء العائلة الراشدين. وأمام هذا الاجتماع يقدم رب العائلة حسابا، والاجتماع يتخذ القرارات النهائية، ويحاكم أعضاء العائلة، ويقرر العمليات لهامة.

وقد ورد فى الأدب (التراث الأنثروبولوجى شواهد من بلاد متعددة فيها تنويعات كثيرة على هذه الصورة. وتغطى تلك الشواهد أقطار العالم تقريبا. إلا أن الأقرب الى تناولنا هو بلادنا حيث تقع عيون من خبر ريفنا، أو بدونا، أو حتى مدننا القديمة، على بيوت وتنظيمات اجتماعية كانت – ولا يزال بعضها – تعيش فى اطار قريب من هذه الصورة البطريركية، حيث يمارس أبو العشيرة سلطات مطلقة على أتباعه. سلطات ذات طبيعة روحية وزمنية فى نفس الوقت . ولنا أن نلاحظ دلالة العبارة العربية «رب» الأسرة، وأختها «رأس» الأسرة .

وللجماعة البطريركية (العائلة) قوانينها وأعرافها التى يعد خرقها خرقا لنظام كونى، واذا كنا قد عرفنا – نحن الذين نخضع لقوانين أخرى أحدث – أشكالا من

المؤسسات القانونية التى تقسرنا على تنفيذ لوائحها، إلا أن تلك التنظيمات القديمة كانت قوة الالزام تنبع - أساسا - من الاحساس الداخلى بالالتزام ازاء الأعراف المقررة. ومن هنا يحكى لنا الانثروبولوجيون عن أفراد ممن خالفوا العرف أو اقترفوا «التابو» (المحرم، الممنوع) كان من فرط احساسهم الداخلى بوقر الجرم يمرض أو يهلك نفسه .

لقد اكتست العشيرة (وبطريركيا باعتبارها ممثلها ورمزها) فوق هيكلها التنظيمى الاجتماعى أثوابا حقوقية ودينية. ومن هذا الباب لعبت الممارسات الطقوسية والشعائرية التى ترتبط بهذا النظام دورا أساسيا فى تكريس هذا التركيب الاجتماعى. لقد كانت الشعائر هى الأسمنت الذى يلحم أفراد الجماعة ويوحدهم فى وجدان مشترك . العهود المتأخرة استفاد البطريرك من وضعه المتميز فى تحسين مكانه الطبقى لنفسه هو وأسرته المباشرة . قريب من هذا فى تاريخنا الحديث ، عندما استقرت العشائر البدوية واندمجت فى سكان الوادى ومشايخ تلك العشائر تحولوا الى فراطيتها مستولين على ملكياتها فى نفس الوقت الذى كانوا يضمنون ولاء أبناء البدو معتمدين على الوشائج العشائرية القديمة .

واذا كنا نعرف كيف تطورت العشيرة ثم ذابت فى كيان قومى أكبر ، إلا أننا لا نستطيع أن نجازف بالقطع فى ما اذا كان «الأب الروحى» ( أو العراب فى التعبير الغربى والاشبين فى الاصطلاح المصرى ) المسيحى قد انحدر مباشرة عن الفكر العشائرى، وانما هو موضوع ليس هنا محله .

فى ضوء هذه الرتوش السريعة التى حاولنا بها أن نرسم صورة كروكية لوضع ؟ فى العشيرة الأبوية نرجو أن نتأمل فيلم «الأب الروحى» علنا نرى فيه الأشياء التى قد تغيب عنا بدون ذلك .

بداية أن معالجة الفيلم (السيناريو، ) تحوى فهما دقيقا لوضع البطريرك ؟ ، نفذ

الى كيف يستفيد البطريرك من الوضع، والى دور الشعائر فى سيطرته على مقدرات عالمه .

والفيلم يبدأ بهذا المشهد البالغ الأهمية والتكثيف، حيث يواجه الأب الروحى (البطريرك) أحد الذين تجاهلوا سلطته ولم ينطو تحت جناحيه، غير ؟ راعيا وحاميا. والآن يعود اليه عودة الابن الضال . ونرى الأب الروحى نراه ضخما غامضا بين الأضواء وأنصاف الظلال كأنه اله طفولتنا هو مزيج غير محدد من هيئة الأب وأشباح الأسلاف والقوى غير المنظورة. وهاهو الابن الضال يعترف كأنما هو اعتراف كاثوليكى أمام قسيس هو أيضا استمرار لتراث البطريرك القديم وهاهو الابن الضال - بعد اعترافه - يرجو حماية أبيه وعدله . لكن الحماية تتطلب أن يدخل أولا فى الزمرة (العائلة ) أى يصير ابنا ، ولكى يصبح ابنا لابد أن يمر «بشعائر العبور». وهاهو يتلقى تقريع وتحذيرات الدون (الأب الأكبر) قبل أن يقبله فى ملكوته، فينحى مقبلا يد الدون مناديا أياه بشكل احتفالى أباه الروحى. ويربت الدون على كتفه ربتة بديلة لربتة السيف على كتف الفارس الراكع لتنصيبه، تمهيدا لأن ينادى عليه «انهض فأنت فارس!» أى مرحبا لقد صرت واحدا من الزمرة (ابنا).

وفى هذا المشهد المتقن بالغ الاتقان تتكثف دلالات عدة. بالاضافة الى وظيفته الدرامية فى ادخالنا مباشرة الى قلب قضية الفيلم ، سنجد أنه لخص لنا التعارض الجذرى بين مفاهيم عالمين : الايطاليون الوافدون بكل ما يحملوه من قيم العالم القديم والتركيب الأمريكى بكل ما يحويه من عنف وتفرقة عنصرية وطبقية . وفى نفس الوقت ينقلنا من اطار المأزق الفردى الى المشكلة العامة . ولكن بناء المشهد يتم على أرضية طقوسية تلعب فيه الكلمات والاشارات والصمت والظلال والألوان دورا شعائريا يوحى لنا بالركائز المعتقدية التى يعتمد عليها الأب الروحى فى بناء مملكته.

ويقابل هذا المشهد التعميد الحافل للدون الجديد. اننا هنا ازاء مزج رائع بين

تعميد وليد وفقا للطقوس الكاثوليكية حيث يمسح بالماء والزيت المقدس ويلقن اشبينه المبادىء الأساسية ، وبين تعميد زعيم جديد بالدم والنار .

كأننا هنا ازاء عملية تعميد بدائية وحشية حيث يجاز دخول عضو جديد الى زمرة من جماعات القبيلة بأن «يمر بمراسيم العبور». وذلك بأن يصيد بعض الفرائس ويتلطخ بدمها. ويمثل أمام كاهن القبيلة أو ساحرها ليتلقن أسرار الزمرة وشعائرها السحرية، ومنها من يمرر العضو الجديد بجوف هيكل لحيوان مهول، قد يكون طوطم القبيلة، اختبارا لشجاعته وقدرته على تحدى الصعاب قبل أن يضم عضوا فى الزمرة.

بل ان هذا المزج بين التعميدين هو وضع للتعميد الدينى الشرعى فى مقابل معكوسة. وكأننا ازاء عبادة من عبادات الشيطان التى سادت فى بعض الأماكن، وخاصة فى أوروبا العصر الوسيط ، والتى نجد آثارا لها فى ممارسات السحرة وأعمال الشبشبة وحلب النجوم فى بلادنا حتى الآن . أن تلك الأعمال والممارسات تعتمد على القيام بمعكوس الممارسات الدينية الرسمية وذلك حتى تضمن مؤزارة الشيطان فى نجاح مفعولها .

وفى الوقت الذى يسأل القسيس مايكل كورليونى :

– هل تبرأ من الشيطان ؟ ويجيب بالايجاب نرى أتباعه يجهزون على أعدائه. وفى ايقاع متصاعد وعلى أرضية من أصوات الأرغن المقدسة يكمل القسيس بصوته المهيب :

– ومن كل أعماله ؟ وكبريائه ؟ فيكمل أتباعه مجزرتهم على أصوات الرشاشات الملعلعة . وما أن يطلب منه القسيس أن ينصرف فى سلام حتى تكون المذبحة قد وصلت الى نهايتها كلية البشاعة .

وما بين مشهد البداية حيث نرى الدون العجوز فى أوج سطوته ومشهد تعميد



فيلم الأب الروحى

الدون الجديد الدموى، نشاهد عمليات انحدار الدون العجوز وموته والعمليات التى مهدت لصعود الدون الجديد وبسطت سلطانه. وفى هذا أيضا نجد استفادة من التراث الأسطورى حول سقوط زعيم القبيلة القديم وصعود الزعيم الجديد. وتذكر لنا الشواهد الانثروبولوجية فى ذلك : أن القبيلة توحد قوة زعيمها وحيويته مع قوتها هى نفسها ووحدتها، وخصوبة أرضها، وماشيتها، ووفرة صيدها. (لاحظ تفكك أواصر عائلة كورليونى واضطراب أمورها، واتجاه قواد فرقها الى هجرها بعد اصابة الدون ومرضه). ولذلك فان القبيلة تدرب أبرز أبنائها وأكفأهم لكى يخلف الزعيم العجوز قبل أن تضمحل قواه ويؤثر هذا بدوره على وحدة القبيلة وقوتها ووفرة مواردها. ويمر هذا الزعيم المنتظر فى أدوار من الاختبار منها ما هو بدنى ومنها ما هو روحى لكى تختبر صلابة عوده من ناحية ، ولكى يكتسب خبرة أوسع من ناحية أخرى.

وقد مر مايكل كورليونى أيضا بمراحل من الاختبار واكتسب من المعارف وأثبت

جدارة أهلته لأن يكون أصلح من يخلف الدون . ذلك أنه بالاضافة الى تعليمه الراقى وحصوله على بطولة فى الحرب، قبل أن يتورط فى أعمال العائلة، فهو قد دشن انتماءه للعائلة بمقتلة عظيمة لأعتى منافسى العائلة مع الضابط الكبير الذى يحرسه، ثم والى بعد ذلك تجاربه متغذيا بأحقاد شخصية وموروث أبيه ورغبة متعطشة للسلطة، ومستفيدا من ذكائه الذى صقله تعليمه العالى، وبهذا كله بذ أقرانه وفاز بمكانة الزعيم .

وتكتمل تلك الاحتبارات باختبار تتاح له فيه حياة الدعة، إلا أنه استطاع أن يتخلص من طوق الاستسلام لها . وانتفض مواصلا رحلة صعوده الى الزعامة (حياته الأولى المدنية، ثم حياته فى صقلية مع عروسه). ومن يقرأ السير الشعبية - فضلا عن التراث الأسطورى البدائى والآداب الشعبية عموما - سيجد أنه ما من بطل إلا ومر بهذا الاختبار . والبطل الحق هو من نجا من اسار الدعة وواجه قدره.

أعتقد أن الأمثلة التى سقناها تكفى لتوضح الفكرة التى طرحتها من أن لفيلم «الأب الروحى» بعدا أنثروبولوجيا قد يساعد فى فهم بعض دلالاته ويوضح جوانب من جمالياته .

ولأنتقل الآن بسرعة لأؤكد أن هذا العمل الفنى لو اقتصر على مجرد الاستفادة من هذه النظرة الأنثروبولجية لما أتى بشىء كبير، ولكان أقرب الى تسجيل وثائقى أو شىء من هذا القبيل، قد نتجادل حوله. إلا أن الهام فى اعتقادى أن الفيلم قد استفاد من هذا البعد كأرضية له بنى عليها عملا معماريا ذا أبعاد أخرى، ووظفه توظيفا جيدا رسخ به هذا البناء .

ولعل أولى مظاهر التآزر فى هذا البناء هو التناسب بين هذه الأرضية العشائرية التى تتحرك عليها الأحداث والشكل الملحمى الذى تمت به معالجة الفيلم. فالحدث الخارجى هو مدار العمل (هذا يفسر القول بأن الفيلم يعتمد على التشويق والاثارة)

وصراعات الأبطال التحام حاد لا يعرف الهوادة، لا وسط فيه، أما النصر أو الموت. والبطل بطل الى النهاية. ومن معطيات تاريخ الفن نعرف أن فن الملحمة بخصائصها النوعية هذه هى نتاج العهد العشائرى.

وقد يفسر لنا الأسلوب الملحمى السبب الذى يبحث عنه البعض وراء تجاهل الفيلم للعقاب الأخلاقى لأولئك السفاحين. ولكن بطل الملحمة والسير الشعبية كلى الانتصار كما قلنا. صحيح أن بطل الملحمة والسيرة عادة يكون خيرا، ومن ثم فان انتصاره يريح القارىء والسامع. ولكنا هنا ازاء عمل يريد أن يصور مقلوب ما تواترنا على أنه الطبيعى. أننا ازاء بطل شرير يخوض مجتمعا يحكمه الشر .

وتجرنا مسألة الشر هذه الى مسألة أخرى وقف عندها البعض وتتلخص فى : أن الفيلم يجعلنا نتعاطف مع أبطال تلك العصابة وخاصة الدونين القديم والجديد. فقد صورهما فى حياتهما اليومية، فى علاقاتهما البيتية، بعيدا عن العمل العصابى، انسانين ودودين عطوفين محبين محبوبين، بل أن فيهما فروسية رومانسية . وأعتقد أن ذلك بالضبط هو المطلوب . فكما قلنا الوضع الملحمى للأبطال يفرض هذه الفروسية وتلك الرومانسية ، أما صراعا فهى فى تقديرهم صراعات عمل وضرورة مصلحة . وقد حرص مستشار العالم على تأكيد هذا المبدأ وردده أيضا كلا من الدونين. ومن قرأ السيرة الهلالية أو سمعه لعرف كيف كان أبو زيد يأتى بخسيس الفعال فى سبيل المصلحة . أن الخير الكامل والشر المطلق لا يتقابلان الا فى الحواديت الشعبية عندما يواجه الشاطر حسن أو ست الحسن والجمال الغولة أو الساحرة .

اذن فالعمل كما رزينا تتأزر فيه جوانبه المختلفة ويتكامل بناؤه ، وتتعدد زواياه وأبعاده مرتكزا على ذلك الفهم العميق للوضع العشائرى ودور البطريرك فيه ، ولكن ألا يقودنا هذا التساؤل عن غرابة وجود هذا النظام الاجتماعى البائد فى وسط



فيلم الأب الروحى

مجتمع رأسمالى متطور مفترض أنه قد أوغل فى البعد فى نظامه الاجتماعى المركب؟.

فيما يتعلق بالنظم الاجتماعية : كشف لنا العلم أن الشرط الذى يحكمها هو طبيعة الانتاج. بمعنى أن النظم الاجتماعية التى يعيش فى ظلها أهل عهد تاريخى معين فى مكان محدد، تتوافق مع شكل الانتاج السائد فى ذلكما الزمان والمكان . ولما كان الانتاج له مظهرين : من ناحية ، درجة تطور العمل البشرى، ومن ناحية أخرى، درجة تطور العائلة (التجمع البشرى).

هذا هو القانون الأساسى الذى يحكمه تطور النظم الاجتماعية. فاذا طبقناه على النظام العشائرى سنجد أن تبعية النظام الاجتماعى للعلاقات العشائرية نشأت عندما كان العمل أقل تطورا، وكمية منتوجاته، وبالتالى ثروة المجتمع أضيق حدودا .

ولكنا فى الوضع الذى يحكى عنه فيلم «الأب الروحى» نجد الموقف مناقضا

فالنظام الرأسمالى الأمريكى فى الأربعينات كان قد وصل الى تمركز هائل وكان قد شرع فى استلام قيادة المعسكر الامبريالى ! يمكننا أن نفهم قيام عصابات المافيا ، وما لف لفها، اذا عرفنا أن أحد آليات المصلحة المباشرة هو أن تحافظ على التقاليد والمأثورات مع تغيير شكلى ( كأن تغير أسماءها ) أو ادخال بعض التعديلات عليها (الاستفادة من المستحدثات العصرية). ومن هنا فان تلك الأقليات المهاجرة كان عليها أن تواجه مجتمعا استغلاليا عنصريا يسوده العنف، وكان أمامهما أحد اختيارين: أما محاولة التأمرك بسلوك شرعى كامل (الطريق الأول لبوتناسيرا) ، وأما مقابلة الاستغلال بالنهب، ومقابلة العنف المنظم بعنف منظم بطريقة أخرى (طريق دون كورليونى). وكانت هذه الطريقة هى بعث التركيبات والتنظيمات العشائرية وشبه العشائرية التى مازالت بقاياها موجوده اذ ذاك فى الجنوب الايطالى وخاصة جزيرة صقلية، حيث توارثوا هناك تقاليد «الأومرتا»، أو قانون الصمت والكتمان . وكان هذا هو الطريق الأسهل ، وان كان الأخطر ، للصعود من حضيض هذا المجتمع .. وقد كان لنفسية وفكرية البوراجوازية الصغيرة أو حثالة البروليتاريا، اللتين ينتسب اليهما أغلب المهاجرين الايطاليين، وللاحباط الذى أصاب الحركة الجماهيرية فى العشرينات والثلاثينيات أثر عمليات القمع القاسية التى عانتها، كان لكل ذلك أثره فى ايثار تلك الزمر والعصابات اختيار الطريق الثانى لتشق طريقها الى الثروة والسلطة. ( أذكر بحديث مايكل لأبيه وقبل ذلك لحبيبته كاى: عن أن الدون ليس إلا رجل أعمال يقود رجالا مثله مثل سيناتور أو رئيس دولة، وأن غير المشروع سيصير فى سنوات معدودات مشروعا، وأن الوصول الى مجلس الشيوخ قد صار فى المتناول).

ولعل هذا يوضح لنا السر فى أن مايكل الزعيم الجديد كان عليه أن يحمل وجها عصريا. ففضلا عن فائدة التعليم فى رفع خبراته وشحذ ذكائه، فقد كان على الزعيم

الجديد المطلوب – فى صراع البقاء هذا – أن يتلفع بثوب عصرى قانونى بديلا عن البلطجى القديم.

ونضيف هنا ملاحظة حول تحول مايكل الى عالم الجريمة وانضمامه الى أسرته، اذ لم يكن من المستطاع أن ينجو من الوقوع بين فكيها. أو كان من الممكن أن يصبح زهرة فى وسط لوحل؟! اذا كان هذا من الممكن التحقق فى عالم النبات فمن الصعب انجازه بين عالم البشر ، إلا من عصم !

إن الصورة البشعة التى صورها لنا فيلم الأب الروحى لذلك العالم السفلى الذى يعج بالقتل والابتزاز والنهب والاستغلال ما هى إلا صورة للجزء التحتى من جبل الجليد، أو قل صورة للمجتمع الأمريكى معكوسة على سطح بحيرة العنف والعنصرية والاستغلال. وهذا يلفتان من جديد الى الطقوس المقلوبة الواردة فى ثنايا الفيلم .

وسواء أكان يقصد المخرج (وقد شارك فى كتابة السيناريو) الى هذه المعانى أم لم يقصد، وسواء صرح فى الصحف أنه لا يتناول السياسة أم لم يصرح، فاننا لن نأخذ بأقواله، فالفيصل هنا هو العمل الفنى. وهناك مبدأ تعلمته من لوكاش. ففى دراسة له عن بلزاك وزولا كشف لنا أن بلزاك رغم ميوله الملكية الأرستقراطية إلا أنه كان أصدق تعبيرا عن حركة المجتمع الفرنسى وأبرع فنا من زولا، الذى كان يعلن عن مواقف أكثر ثورية، ذلك لأنه كان أخلص فى الرؤيا وأصدق فى التعبير .

وتاريخ الفن يعطينا شواهد متعددة تؤكد هذا الغرض. أن الصدق الفنى هو الذى يدفع بالفنان لأن يكون أمينا فى استبياره للواقع، أمينا فى الكشف عن رؤيته له بوسائل فنية متقنة . وليست العبرة فى مقام الفن بالنيات أو الدعاوى وعلو الصوت.

---

* نشرة نادى السينما ، السنة ٧، النصف الثانى، العدد رقم ٥– ١٩٧٤/٧/٣١.

# حول فيلم
# «رحلة الحجر»

من قرأ «قصة سير الإمام على بن أبى طالب، كرم الله وجهه ، ومحاربته الملك الهضام بن الجحاف، وقطعه الحصون السبعة، حتى وصل اليه ونصره الله عليه»، أو من سمع القصة الأخرى التى تحكى «ما جرى للإمام على الفارس الكرار والبطل المغوار مع عدو الله رأس الغول والبطل المهول»، أو من روى له ذات يوم غير هذه وتلك من القصص الشعبى الدائر حول الامام على سيجد فيها موضوعة (تيمة) أساسية :

بلد يتحكم فيه جبار، ينهب ثمار كد أهله، ويسلبهم حريتهم. يخرج الامام على وحده ليواجه الظالم ويقيم الحق. ولما يصل الامام إلى هذا البلد يستقطب الى دعوته مجموعة من الناس كانت تكن الايمان بالحق، لكنها ضعيفة تخشى بطش الظالم، ومن ثم لجأت الى «التقية» الى حين. وبعد وصول الامام تنشط المجموعة فى العمل، الذى يتوج فى النهاية بالقضاء على الظالم وأعوانه.

وعلى نفس الهيكل نسج فيلم «رحلة الحجر» قصته، وان كان قد كسى هذا الهيكل بأحداث واقعية تجرى فى قرية ايرانية معاصرة. وسيشكل هذا الهيكل بنية تحتية تقودنا الى عالم الفيلم، وتربط بين الايحاءات والدلالات والوجوه المتعددة التى يكشف لنا عنها الفيلم كلما أوغلنا فى عالمه .

فهذا الهيكل - حتى وان لم يدرك بشكل واع - سيجعل الفيلم فى متناول

المشاهد، ويثير لديه ايحاءات وقيما ترتبط بمعتقداته السائدة. أما بالنسبة للمشاهد المثقف فانه سيعطيه تأصيلا تراثيا.

ومن هذه البنية يصبح مفهوما - بشكل أفضل - هذا التوظيف الأساسى للشخصيات ذات الطابع الدينى الشيعى، وأقوالها، التى تأخذ عموما طابع الاقناع فيها من قداستها المأثورة، أن احقاق الحق وسيادة البشر على مصيرهم هو فعل دينى يكمل العبادات والشعائر .

وبدون هذا الأساس لن نقدر فكرة «الخروج» التى يلح عليها الفيلم حق قدرها. فالامام هو المطالب أبدا بنصرة الحق وأن تمتلىء الأرض عدلا بعد جور . وما تاريخ الامام فى التصور الشعبى الا «خروج» ضد سلطان جائر مستهدفا العدل، أما اقامته أو الاستشهاد دونه.

وهذا الرصيد التراثى وحده هو الذى سيجلو لنا غموض شخصية هذا الغريب الجوال، وتسارع الفعل عقب اقتحامه عالم قرية محمد أباد. ومن هنا نفهم حتى سماته الجسدية، ومظهره القوى الآسر ، ناهيك عن صلابته المعنوية. ومن هنا نفهم سر تقديمه أول ما يظهر لنا قائما يصلى تحت الشجرة ، ولماذا يحمل على عضده حجر كربلاء يحفظه فى حق فضى، يضعه تحت الجبهة عند الصلاة، فى نفس الوقت الذى يملك به بركة تسكين الآلام. أنه شخصية تلمح الى هذا الرصيد فى المعتقد الشعبى، وتستند عليه. وقد يكون هذا أحد الأسباب التى جعلت الفيلم لا يعطيه اسما مشخصا.

ومع هذا أخذت الشخصيات ، التى أعطيت اسما فى الفيلم ، أسماء لها رصيدها فى الذهن الشعبى الشيعى. وليست مجرد أسماء للشخصيات الأسماء : شير على ، حيدر ، محمد حسن ، السيد ، جعفر ، فاطمة، آسية، (تأمل : فى مقابل هذه الأسماء نجد الاسم الوحيد الذى تحدد فى معسكر البيك هو «نائب» وله كنايته

باعتباره رجله الأول وأداة بطشه). أن الأسماء لم يجر اطلاقها اعتباطا اذن، وانما هي محملة بشحنة وظلال تراثية ومعتقدية.

فمثلا : الاسم «حيدر» ( وهو يعني أسد) نعرف أنه أحد الأسماء التي كانت تطلق على الامام علي، وانه اسم أثيـر لدى العلويين: ومـحـبي آل البـيت. سنجـد أن الشخصية التي تسمت باسم حيدر في الفيلم تقدم لنا ولها ثقل ديني خاص ومرتبطة بضريح الولي، كأنه هو الناطق باسمه أو هو استمرار له . ونجد أنه يوظف هذه الصلة لكي يتخـاطب - من على سطح الضريح ناشرا أعلامه الخضراء - مع جماهير الفلاحين ويفثأ غضبهم بمناداة الامام علي. وليس من قبيل المصادفة أنه جعل الفيلم حيدرا الوحيد الذي يضع نظارات على عينيه تكثيفا وتجسيدا لمعاني التفقه والعلم، وهي بعض صفات الامام علي المشهور بأقضيته وبأنه واضع أسس العلوم العربية - الاسلامية وروى في فضائله الحديث «أنا مدينة العلم، وعلي بابها» وقول عمر بن الخطاب «قضية ولا أبا حسن لها!». وليس بغريب أن يلقى حيدر مصيره غيلة، فقد اغتيل الامام بطعنة وهو يصلي بالمسجد، وهو بحياته وموته يصبح ملهما للجماعة .

وتستدعي شخصية فاطمة الفيلم بعضا من سمات فاطمة الزهراء البتول. هذه عروس مترملة تلبس الحداد لا تنسى ثأرها أو قضية رجلها القتيل. وتلك الحزينة أبدا على مصارع زوجها وأبنائها، والتي ستقف يوم الحساب تطالب بالانصاف وفي يدها قبضة من أرض كربلاء الممزوجة بالدم الطاهر المسفوك ظلما وعدوانا.

اننا نتحرك داخل تكوين تقليدي مليء بعبق ديني.

ومن هنا قد يكون لنا أن نفسر أحد أسباب المشاهد المتكاثرة التي نرى فيها تمسك أفراد هذه المجموعة بممارسة الشعائر بدءا من تلمس البركة من حجر كربلاء الى تقبيل حلقة باب ضريح الولي والتشفع بالامام علي ومناداته في الملمات، فضلا

عن الحرص على أداء الفروض والعبادات.

ومن هنا - أيضا - سيصبح مفهوما لم تصدر أفعال الشخصيات عن مقولات دينية، ترى أن الدين ليس دعامة للحرية والعدالة والكرامة الانسانية فحسب، بل يحض على الجهاد فى سبيل تحقيق هذه المثل .

ولكن قبل أن ننتقل من هذه المسألة الى تاليتها نود أن نقف عندها قليلا. ذلك أن للفيلم مستويات ولمكوناته دلالات متعددة - كما أشرنا - وطرح هذه المسألة يأخذ فى الفيلم صيغة واقعية معاصرة أيضا.

وواضح أن الفيلم يتجاوب مع ما يجرى فى الساحة الايرانية الآن، ويتحاور مع الطروح والاجتهادات التى تتداول هناك. وهو وأن كان يحكى عن قرية محمد آباد وحجر طاحونتها وما جرى لهما، إلا أن المعانى التى تنتشر فى الفيلم تومىء إلى ما يجرى فى الوطن الكبير . بل أنه يكاد يصرح. تأمل مثلا تلك الاشارة التى ترد فى حديث البيك الى الحرب العالمية الثانية، ثم الاشارة الأخرى الى أن وقائع الفيلم تحدث بعد عشرين سنة من محاولة الخروج الأولى المحبطة، لتدرك أننا نعيش فى ايران الحالية، وبعد عشرين عاما من خروج ثورة مصدق الوطنية المغدورة.

فالفيلم - اذن - عندما يقدم مسألة التأويل الثورى للدين كركيزة أساسية لوعى شخصيات مجموعة الحجر، وسندا لخروجها، فانما يناقش هذا الطرح على المستوى الآنى. غير أن الفيلم وضع هذا التأويل فى مواجهة موقف للبيك دنيوى تماما. ولا ندرى كيف كان سيكون موقف هذه الشخصيات لو واجهها البيك بتأويل آخر يدعم سلطته !

على أى الأحوال، فان منطق مشهد المواجهة الأخير فرض تحولا فى الوعى والفعل. آيته تحويل مجرى الحجر ومواجهة العنف بالعنف .

وقد كان محمد حسن الحداد هو صاحب فكرة تحويل مجرى الحجر والبادئ فى

فك أربطته ودفعه من أعلى المنحدر نحو بيت البيك . فلما اختار له الفيلم أن يكون حدادا؟ بالقطع ليس لمجرد أنها مهنة والسلام ! وليس لأن هذه المهنة تعطى ممتهنها استقلالية أو قوة جسدية يتطلبها دور الشخصية فحسب، وانما لأنها، بالاضافة الى ذلك، تتضمن دلالتين أخريين. فمن زاوية سياسية معاصرة قد تكون مهنة الحدادة هى أقرب المهن فى القرية التقليدية الى أن تكون مهنة عمالية.

أما الزاوية الثانية فهى ستعود بنا الى التراث مرة أخرى - ولكن على مستوى تراثى مختلف، مستوى فولكلورى - ذلك أن لمهنة الحدادة تميزها فى المأثور الشعبى، باعتبارها مهنة ترتبط بالسيطرة على النار وتطويع الحديد وصناعة أدوات السلم والحرب. وقديما كان بعض الآلهة من الحدادين، أما التراث الايرانى نفسه فللحدادين فيه مكانة خاصة. وقد انعكس فى الشاهنامه. وأذكر أن مؤسس الأسرة الساسنية - الذى أصبح بطلا قوميا وشعبيا - كان حدادا .

وبالاضافة الى هذه ، استغل الفيلم هذا المستوى الفولكلورى فى تضمين غير قليل من الايحاءات والدلالات . أعد النظر مثلا فى حكاية الفيلم من احدى الروايات ستجد تلخيصها فى النمط الشعبى الشهير ( بطل خير - خص شرير) الذى بنيت عليه نفس القصص الدائرة حول الامام على. وتأمل مثلا عدد أصحاب الحجر ستجد أنهم خمسة، وهو عدد يشع فى الوجدان الشعبى بدلالات سحرية. ولتذكر الأمثال الشعبية والأقوال السائرة المأثورة التى يرددها الغريب والسد مثلا رواية عن أبويهما.

فيقول سيد الفلاح: أن الإنسان مثل الشجرة اذا ثبتت جذورها فى الأرض يصعب اقتلاعها. أما الغريب الجوال فيقول : إن الانسان يجب أن يكون سيدا على الأرض، كما يكون الفارس سيدا على فرسه.

ولك أن تستعيد مشاهد قد تبدو للوهلة الأولى وكأنها مشاهد وصفية أو مجرد

تسجيل لملامح محلية، لكنها اذا أعدنا وضعها فى السياق الفيلمى سنجد أنها تكشف عن معانى شعائرية متضمنة. وسأذكر مثالين قد يبدوان بعيدان عن مظنة ذلك .

أولهما ، مشاهد تناول الشاى والطعام أنها ليست وسيلة لتقديم حوار أو وصف نعرف من خلاله معلومات اضافية، ولكنها أيضا ممارسة تقليدية لشعائر المؤاخاة بين المجموعة. فشعيرة المشاركة فى مطعوم أو مشروب جزء من طقوس المؤاخاة نعرفها لدى كثير من الجماعات التقليدية، ولدى بعض الطوائف الدينية وخاصة الطرق الصوفية .

وعندما تصطف المجموعة بضريح الولى تندب أحزانها على مقتل حيدر، وقد التفت أذرعهم فوق مناكب بعضهم البعض فهم لا يؤدون مظاهر الحداد والعزاء الشيعية فحسب، ولكنهم أيضا يقومون بطقس تقليدى يعلنون به توحدهم عبر هذا الألم المشترك ويجددون العهد بتماسكهم ومواصلة الطريق .

وحتى لا نطيل نكتفى بهذه الاشارات .

بيد أن هذه القيم التراثية - على المستويين الدينى والشعبى - وبموحياتها الدلالية تقودنا الى نقلة ادراكية الى وجوه أخرى للفيلم وعناصره، وتدعونا الى اعادة قراءة مكوناته لنكتشف مستويات أخرى يزداد بها ثراء الفيلم مع المزيد من تأملها.

تأمل هذه الكناية المعبرة : عجز ساقى البيك ، الذى لا تتم حركته إلا راكبا ظهر أحد أتباعه. وعندما يواجه البيك مجموعة الحجر. ويأخذ فى ترديد دعاواه وأضاليله يمتلىء الكادر كاملا بفمه واذن حامله . فم بوقى تتسارع حركة شفتيه فى ترديد الكلمات، بينما بدت الأنياب كأنها أنياب مصاص الدماء، بينما تنصب الكلمات البوقية فى أذن تابعه صبا .

إن هذه الكناية مثال لأساليب البلاغة التى يصنع بها الفيلم عناصر المجاز، ولكن

لديه مشاهد أخرى تتشابك فيها الدلالات لتكتسب معانى توظف فى أكثر من مستوى دلالى،. نذكر من بينها مشهد وقوف حيدر على سطح ضريح الولى. وأود أن أنبه هنا لحركة الكاميرا وتراوح زوايا التصوير واختلاف أحجام اللقطات، التى تساهم مساهمة معبرة فى توصيل المعانى وتكثيف دلالاتها.

وهذا المستوى البلاغى بأدواته يفضى بنا الى المجاز الأكبر الذى يبلغ مستوى الرمز الكلى. وللنظر الى الحجر الذى أخذ منه الفيلم عنوانه «رحلة الحجر».

وفى مشهد البداية نرى الحجر مجرد صخرة منتزعة من الجبل وقد أخذ شير على يكمل تهذيبها لكى تصير حجرا للطاحونه وفى مشهد النهاية نرى الحجر وقد انتقل من الجبل الى قرية محمد آباد ولكن مندفعا يقوض أركان البيت الأبيض .

وبين مشهدى البداية والنهاية تتكثف علاقات المجموعة مع الحجر بصور وأساليب متعددة . فعندما يسقط شير على مجروحا داميا نجده يزحف ليستند لظهره الى الحجر . وعندما نكتشف جثة حيدر يكون راقدا الى جوار الحجر . وعندما يقرع ظبى طبلته نائحا مقتل حيدر يظهر وكأنه يدق الحجر ذاته . وعندما تأخذ المجموعة فى صلاة جماعية قبل دخولها الى قرية محمد آباد نجد الحجر قائما الى جوارهم يبسط حضوره على المشهد .

أما مشاهد نقل الحجر فهى نسيج وحدها فى قدرتها على التجسيد والتعبير فكل منها غنية تمجد العمل الإنسانى وتنشد لاقتدار الإنسان. وتتحول الكاميرا الى عين حنون مشغوفة بما يفعله البشر ، وتحنو على ما يبذلونه من جهد فى مواجهة صعاب الطبيعة. فهى تمضى فى حمية تتابع الأيدى والأرجل والجذوع وهى تطرق وتدفع وتجر وتشد وترخى. وتظل تحول حول المجموعة وهى تطرق الحجر وتسجن وترفعه وتحطه بينما لا نسمع إلا أصواتها وهى تستحث وتتبادل التعليمات والتنبيهات السريعة الخاطفة ثم وهى تبتهل وتلهث وتزفر وتقع وتنهض . الى أن يستقيم الطريق

ويمضى الحجر يتدحرج نحو مصيره، ولصوت دحرجته زفيف ودوى يأخذ بمجامع الأسماع .

لا يستخدم الفيلم كل هذه التقنيات والأساليب البلاغية والتى تتدرج فى تركيبها لمجرد جمالها التشكيلى الخاص ، وانما ليشكل منها مجازا كليا يعطى دلالات متراكبة . فشيئا فشيئا ، وصورة بعد صورة، يدخل الحجر فى حياة المجموعة ويتوحد مع مصائرها ، وبهذا يتحول من «مشروع» الى «تحقيق» ومن «فكرة» الى «فعل»، وتصبح رحلة الحجر رحلة الانسان مع الطبيعة وقدرته الخلاقة على تطويعها وأنسنتها لكى تصبح حياته أيسر وأمتع، أما اذا قامت المعوقات فى سبيل ذلك اذ ذاك تصبح أداة التعمير أداة تدمير . وتصبح رحلة الحجر رحلة ارتقاء وعى الانسان أو على الأدق نمو قدرته على الفعل الناتج عن الوعى بانسانيته وسعيه لكى تكون حياته أفضل وأجمل، أما اذا قامت المعوقات فى سبيل ذلك اذ ذاك تصبح قدرته على التنظيم امكانية للهدم . أن رحلة الحجر هى رحلة الخروج من عالم الخوف الحيوانى على الذات والاستسلام للقهر الذى يسلبها كل شىء ولا يبقى إلا الجسد الذى يجوع ويعرى وإلا العقل الذى فقد رشده . أنها رحلة الخروج من العمل الفردى الضيق الى رحابة العمل الجماعى.

وهكذا يتشخص أمامنا الحجر ، وأن كان حجرا جامدا ، لتتوحد فيه هذه المعانى والدلالات التى ظلت تنسج على مجرى الفيلم . أن الحجر الذى نراه فى المشهد الأخير ليس هو الحجر الذى رأيناه فى المشهد الأول، كما أن شخصيات مشروع الطاحونة لم تعد هى الشخصيات الأولى، وكما أن قرية محمد آباد لم تعد هى القرية الأولى.

---

* نشرة نادى السينما ، السنة الحادية عشرة، النصف الثانى، العدد رقم ١٨، الاثنين ١٩٧٨/١١/٦.





## نوسفيراتو

نذير الشر

بين الزميل كمال رمزى بجلاء رسالة فيلم هيرتزوج «نوسفيراتو» الانذارية، والطابع التعبيرى الذى يغلب على الفيلم. (العدد ٢٠ من النشرة الصادر فى ١٩٧٩/١١/٢٦). وسنعتمد تحليل الزميل، وسرده لتتابع مشاهد الفيلم أساسا يوفر تكرار الوصف، أو الاشارة الى مضمون المشاهد، أو التنويه بالدلالة التى يومىء اليها العمل. فما نود أن نلفت اليه هو الجانب التراثى الذى استخدمه الفيلم، وارتكز عليه فى تكثيف طاقته التعبيرية، واعطاء مشاهده قدرة عالية على الايحاء والتأثير .

ذلك أن الفيلم اعتمد على عناصر وموتيفات من التراث السابق عليه - سواء فى التراث الشعبى أو التراث الفنى - أغنى بها معالجته وأسلوبه التعبيرى، وأنشأ حوارا - غير مدرك - بين رصيد المشاهد (المتلقى) من الأفكار والتصورات وبين عناصر الفيلم وصوره. وهى هنا ليست فى حدود الاشارات والتضمينات وانما منسوجة بشكل ذكى بحيث تصبح أرضية يتحرك منها العمل الفنى ويتجاوزها الى آفاق أرحب، وينطلق مثيرا وجدان المتلقى وفكره .

أننا اذا نظرنا الى موضوع فيلم «نوسفيراتو» - بداية - سنلاحظ على الفور أنه موضوع قديم. كلنا سمعنا أو قرأنا أو شاهدنا قصصا عن الموتى الأحياء ومصاصى الدماء. وحتى هيكل قصة الفيلم معروف سلفا لكثير من مشاهدى الفيلم . فقد شاع فى القصص الأوروبى منذ أواخر القرن التاسع عشر تنويعات لقصة الكونت دراكولا. وهذه القصة بتنويعاتها تعتمد فى صياغتها على خرافات وأساطير شعبية، انتشرت فى أوربا الغربية وتواترتها الأسماع منذ العصور الوسطى. وقد تناولت السينما هذه القصة أكثر من مرة. وفى السينما الألمانية، سبق تناول الموضوع فى

سنة ١٩٢٢ بفيلم ميرناو «نوسفيراتو.. سمفونية الرعب». وقد صرح هيرتزوج بأنه يعتبر فيلمه استمرارا لفيلم ميرناو، على نحو من الأنحاء.

نحن اذن أمام فيلم يعتمد فى موضوعه القصصى على تراث سابق. لكن هذا لم يكن معوقا لتواصل الفيلم مع متلقين، بل على العكس استطاع الفيلم أن يوظفه ليعمق من تواصله مع متلقيه. ففيلم «نوسفيراتو» - شأنه شأن الأعمال الفنية العظيمة - لا تأتيه الجدة من مجرد الموضوع القصصى غير المطروق ولا من استنزاف آلية التشويق المبنية على المفاجىء أو المرعب. وانما تنبع جدة الفيلم من معالجته الفنية ورؤياه المنبثة فى المعالجة والتى تشع على العمل وتكسبه وحدته وتكامله وتفرده. ويصبح الموضوع القديم بين يدى الفنان الصانع أرضية يستثمرها ويفجر طاقاتها لكى تعطيه قدرات أكثر على التعبير والتأثير من ناحية، ولكى يتخلص من جوانب تعتبر فضولا بالنسبة اليه من جهة أخرى.

وأول ما تخلص منه نوسفيراتو هو الجانب المرعب من القصة القديمة. أقصد الارعاب الخارجى باخافة المتفرج، تلك الاخافة الطفلية فى ظهور الأشباح والغيلان وكيدها للبشر، وذلك لكى يتم التركيز على «النذير» الصارم، الذى يسرى فى حنايا الفيلم ، من «الشر» المتربص بنا والانذار بقدرته على التحول والتسلل من الثغرات التى نفتحها له بيننا واعين أحيانا وغير واعين أخرى.

وعندما يكتب الفيلم عناوينه فى البداية نقرأها بينما تتحرك الكاميرا تصور جثثا متحجرة فى أوضاع متنوعة وأعمار مختلفة. ولكنها جميعا تصوير لتجميد حالات من الفزع والرعب تستدعى من ذاكرتنا ما استقر بها عن «المدن المسخوطة» التى اجتاحتها الكوارث على طول تاريخ الانسانية سواء جاءت هذه الكوارث نتيجة لأسباب طبيعية أو لحلول غضب الرب، فالنتيجة سواء. أهل الاحقاف، عاد وثمود، سادوم، بومبى، ضحايا الحروب البشرية المتوالية، هيروشيما ونجازاكى، القرى التى

قصفتها الفانتوم بالنابالم، وما هو أفتك، وتظل الكاميرا تتحرك ذهابا وجيئة فى حركة بطيئة فاحصة وكأنها لا تريد أن تستدعى هذه الصور من ذاكرتنا فحسب وانما تدفع بنا لأن نتساءل : لماذا لقى هؤلاء الناس ذلك المصير ؟ أنها دقات المسرح، ولكن ليست لكى نتأهب «للفرجة» وانما لكى نتدبر. وهى القرعات الافتتاحية فى سيمفونية بيتهوفن «القدر» لا لكى نشرع فى الانصات وانما لكى نفكر . انها مقدمة «منذرة» لفيلم «منذر»، تعتمد على ذكريات «منذرة»، ترمى الى أن تبقى «قرارا» يتجاوب معه مشاهد الفيلم .

وبعد هذه المقدمة مباشرة نرى خفاشا هائلاً يطير متقدما بالمواجهة آخذا فى التضخم فى نعومة غادرة. ونعرف أن هذا الخفاش هو العنصر المسيطر على كابوس تراه لوسى. والخفاش طائر يحتل فى المعتقدات الشعبية لدى معظم الشعوب مكانة مرعبة كنذير للشر والخراب، وتدور حول حركته الليلية وكمونة النهارى بل وحول امتصاصه للدماء، وحول دمه هو نفسه تصورات وممارسات قد تختلف من اقليم الى اقليم ، ولكنها جميعا تتمركز حول الخوف. ومن هنا نفهم لماذا أوجز الفيلم تعبيره عن فحوى كابوس لوسى أو حلمها المنذر بمجرد صورة هذا الخفاش المقبل. ونفهم لماذا ظهر دراكولا فى جولته الليلية بدروب المدينة ويكاد يحلق فى ميدانها الخالى وقد انتفخت جوانب عباءته وكأنه خفاش ليلى كبير. ونفهم لماذا ظهر جوناثان وقد امتطى جواده وقد طارت من حوله عباءته بينما ينطلق مدبرا (عكس حركة طيران الخفاش المواجهة) بعد أن تحول كلية الى مصاص للدماء. أن دراكولا القديم ودراكولا الجديد هما المقابل البشرى للخفاش.

ويتكرر «الحلم المنذر» مع تصاعد التأزم فى الأحداث. ولكن .. هل هو مجرد حلم تراه لوسى فى كوابيسها الليلية؟ أن لوسى عندما تهب فزعة من نومها ترى خفاشا حقيقيا يتعلق بستائر النافذة! اذن فهو واقع، وأن لم يره الآخرون كذلك. وهذا هو

محور هام من محاور الصراع فى الفيلم. فالفيلم منذ هذه اللحظات الأولى يحدد لنا زاوية رؤيته لموضوعه. فنحن لسنا فى اطار الصراع التقليدى الوارد فى القصص السابقة: الصراع بين «الشر» و «البراءة» أننا هنا أمام صراع جديد : الصراع بين «الانذار» و «الواقع اللاهى» بين «الوعى المستبصر» و «الادراك السطحى».

وموتيفة «الحلم المنذر» موتيفة شائعة فى معتقدات الشعوب وآدابها نجدها فى كل التراث الفولكلورى بصورة أو بأخرى. ولعل حلم فرعون بالبقرات السبع العجاف والأخرى السمان من أشهرها بالنسبة الينا ولا زال شعراء السيرة الهلالية لدينا يرددون حلم سعدى بنت خليفة الزناتى بمقتل أبيها وسقوط تونس بلدها بين يدى بنى هلال. وقد استغل الفيلم موتيفة «الحلم المنذر» وانعكاساتها المعنوية والنفسية لدى المشاهد ، لكى يركز ما يريد أن يقوله ويتجنب الثرثرة وفضول القول. إلا أنه بالاضافة الى استفادته منها كموتيفة قصصية واستنفاده لاثارها الدلالية يغنيها بتوظيف جديد. فهو يتجاوز الوظيفة التقليدية لموتيفة الحلم المنذر فى الأعمال السابقة، والتى كانت تمهد لتحقق مفردات الحلم فى الواقع، لنرى الحلم المنذر فى فيلمنا يتداخل مع الواقع، ليضعنا منذ البداية فى تساؤل حول صواب الفصل بين البصيرة والبصر، بين الفحص المدقق والتهوين المبسط .

ويتكرر الحلم المنذر، وتتأكد تفاصيل الواقع المتداخلة معه، ومع ذلك تحدث الكارثة. فرغم صيحات الانذار التى ترسلها لوسى يبقى الآخرون سادرين فى عالمهم. مرة طمعا فى المغنم وكسب المال (زوجها قبيل سفره) ومرة بقياس وضعى للظواهر بزعم العلمية (الطبيب) ومرة لاستلاب الوعى (جمهور المدينة). وكأنما يذكر الفيلم مشاهديه بأسطورة كاساندرا التى وهبتها الالهة القدرة على التنبؤ ولكنها سلبتها القدرة على اقناع قومها .

ولا يبقى أمام لوسى إلا العمل الفردى، وذلك بأن تفتدى المدينة بنفسها. وفكرة

فداء الآخرين بالنفس من الأفكار التى طالما تغنت بها البشرية فى معتقداتها وآدابها. وهى فكرة ليست فى حاجة الى مثال بعد مثال «المسيح» المصلوب من أجل فداء دم البشرية بدمه. وكانت هذه الفكرة أحد المرتكزات التراثية التى اعتمد عليها الفيلم فى تقديم شخصية لوسى والتضحية التى فعلتها ببساطة واريحية .

بيد أن شخصية لوسى فى الحقيقة لا تنفصل عن شخصية جوناثان فهما – فى تقديرى – وجهان لشخصية واحدة . تجسد الوجه الطيب فى هيئة لوسى، بينما تشخص الجانب السيء فى هيئة جوناثان . وتلك حيلة فنية قديمة استعملها القصاصون بقصد ابراز انشقاق القيم وانشطار الشخصية نتيجة الصراع بين النوازع المختلفة . ونموذج هذا الانفصام الكلاسيكى «دكتور جيكل ومستر هايد» ولقد جارى الفيلم هذا التصوير القديم المبسط للمواجهة النمطية «خير / شر». ولكنه حاول أن يرتقى بها مشيرا الى التمازج بين الشخصيتين ووحدتهما فى المحصلة النهائية .

ومن هنا كنا نرى فى المشاهد الأولى لوسى وجوناثان معا صنوين متضامين، إلا أننا فيما بعد ، ومع تصاعد الأحداث لم نكن نرى إلا أحدهما منفردا بالتبادل مع الآخر . وعندما كان يقع جوناثان فريسة لدراكولا كانت لوسى تقع فريسة الكوابيس وبينما كان جوناثان يستسلم متخاذلا فى قصر دراكولا ، كانت لوسى تتعذب رافضة. وفى الجزء الأخير من الفيلم وحينما احتدم صراعها وواجهت دراكولا بنفسها نرى جوناثان مقعدا تحركه لوسى. أما بعد موتها فيهب جوناثان ليملأ الشاشة متحولا أمام عيوننا الى شخصية حازمة آمرة ، لقد حسم أمره وتخلص نهائيا من اسقاع الصراع ومات فيه جانب «لوسى». وبهذا استقام له أن يصبح نوسفيراتو الجديد .

واذا كان الفيلم قد استخدم التكوين القديم لشخصيتى لوسى جوناثان واستنفد

طاقاته ليرتقى به من مستوى شخصيات الحكايات إلى مستوى قريب من المستوى الدرامي، فقد فعل شيئا قريبا من ذلك مع شخصية دراكولا القديمة، والتى كانت شخصيته عفريتية تمتلك قوى خارقة، تتحايل بها لتمتص دماء البشر، لكى تواصل حياة أبدية. ومع أن الفيلم حافظ على هذه العناصر، إلا أنه أعطى الشخصية ادراكا تراجيديا لمعنى وجودها. وقد ارتقى ذلك بتكوين الشخصية وبعد بها عن التبسيط التقليدى، وظفه الفيلم فى اسقاط الجانب المرعب البحت من جهة، ولكى يجعلنا نواجه مواجهة واعية ما تطرحه الشخصية من دعاوى حول دوافعها من جهة ثانية، ولكى يمهد لانهيارها وموتها من جهة ثالثة، ولكى ينبهنا الى أن الشر ليس قدرا مهيمنا شاملا، ولكنه ملتبس عليه أيضا من جهة رابعة، وأن هذا الشر به من نقاط الضعف ما يمكننا من رده لو حزمنا أمرنا.

أن الفيلم يلفنا فى جوه الانذارى لكى يهزنا ويثير تفكيرنا فى مظاهر الكارثة المحدقة بنا، ولكى نتأمل سلبيتنا ازاء الخطر الكامن لنا . ويحذرنا من أن نستنيم الى وهم أنا قد قتلنا قاتلنا «حبا»، أو حتى أننا دققناه باوتاد حديدية، فهناك اخلاف من بعده لازالت مستمرة باقية على العهد ولن يكون خلف نوسفيراتو إلا نوسفيراتو. وليس لغير سبب أن الفيلم اختار اسم نوسفيراتو عنوانا له ، ولم يستعمل اسم دراكولا، فاسم نوسفيراتو هو الاسم الأسطورى الاقدم لمصاصى الدماء، وما دراكولا إلا حالة من حالاتهم أو واحد من أفرادهم ، والدلالة اللغوية للاسم تعنى «الذى لا يموت».

ومع هذا فان الفيلم لا يريد لنا أن نخرج بنتيجة محبطة تؤدى بنا للانهزام قائلين: وماذا سنفعل أمام هذا الشر الماحق الذى لا يموت ! فان المشاهد المتروى سيكتشف أن بالفيلم مستوى دلالى آخر ينبه باستمرار الى أن هذا الشر يكتسب حياته المستمرة نتيجة لمخاوفنا وترددانا وسلبيتنا واستسلامنا للمواصفات . وما موت

دراكولا ثم تحول جوناثان الى مصاص للدماء إلا دليل على عدم اطلاقية الشر وأبديته. أن الشر نسبى ، ولا يظهر ويقوى إلا نتيجة لشروط وعلاقات وعندما نعى هذه الشروط ونفهم تلك العلاقات اذ ذاك نصبح قادرين على التحكم فى الشر ورده. وقديما حاول البشر فهم هذه الشروط ، كما حاولت لوسى، ولكن من خلال منطق الخرافة المغلوط ، «بالحب» و «بالقربان المقدس». ولكن آن للانسانية أن تكون أكثر رشدا . وبدون مغالاة فى الاسقاط بما لا يحتمله الفيلم : اذا قلنا أن الكونت دراكولا هو الاقطاع الاوروبى ، وأن جوناثان سمسار العقارات فى أوروبا الرأسمالية النهمة للمال والطاعة لوراثة الاقطاع، فاننا نخرج للقول بأن نذير هيرتزوج يحمل مقولتين متشارطتين : أننا فى لحظة اختبار تاريخية أما أن نفهم ونعى ونعمل على مواجهة مصاصى الدماء فنقضى عليهم قضاء نهائيا ولآخر مرة فى التاريخ ، وإلا فانهم سيظلون يتناوبون علينا فى هيئات جديدة ولبوس متغيرة ولكن حقيقتهم وطبيعتهم واحدة لا تموت، ما دام مبدأ «مص الدماء» هو وسيلة حياتهم.

وربما كانت احدى الايماءات التى تنتج عن هذا القول : إن النازية (احدى صور الرأسمالية الاوروبية) التى امتصت دماء اليهود الاوروبيين قد زالت ليحل محلها مصاص دماء جديد من بين المضطهدين السابقين . وقد أشار علماء النفس الى ما يسمى عقدة توحد المضطهد مع مضطهده ورغبته فى أن يتأسى به ويسير على منواله.

وعلى أى الأحوال، فلن نمضى مع الايماءات التى يلوح بها الفيلم مجتزئين بهذه الملحوظات حول علاقة المستوى التعبيرى للفيلم بالعمق التراثى الذى يستمد منه جانبا لا بأس من القدرة على التأثير والايحاء .

---

* نشرة نادى السينما ، السنة الثانية عشرة، النصف الثانى، العدد رقم ٢٣، الاثنين ١٩٧٩/١٢/١٧.



أزمة هارى كول

واستلاب العمل الإنسانى :

# فى « المحادثة »

يبدأ فيلم «المحادثة» بلقطة عامة مأخوذة من أعلى ترينا ميدانا يزدحم بالناس في حركتهم اليومية.

وبعد أن نقرأ العناوين : تقترب الكاميرا ، أو بالأحرى، تهبط ، تنقض، تحاصر شخصيات الفيلم.

ومنذ تلك اللحظة تلتزم الكاميرا موقف الحصار. ومن هنا نفهم اقتصارها - تقريبا - على اللقطات القريبة اللصيقة فيما يلي من مشاهد .

تدور الكاميرا حول الشخصية المحورية (المخبر المحترف هاري كول) تتحسسها، تتلصص عليها ووهي تتلصص على الآخرين ثم عندما ينتهك عالمها هي بالتالي وسيترتب على ذلك أننا لن نرى الأحداث إلا من خلال متابعتنا هاري كول، ومن زاوية رؤيته . ومن هنا سنظل تحت وطأة أحاسيسه وسيكلوجيته. منعكسة لا في التفاصيل الحديثة فحسب ، بل وفي تلك الكادرات الضيقة، والأضواء نصف الكابية، والعالم التحتي شبه الكابوس الذي يحياه .

تقودنا الكاميرا داخل عالم هاري هذا ولن يهمنا ما عداه. الأحداث خارج هاري ليست إلا وسيلة لكشف مأزقه الروحي. وتفاصيل جريمة القتل - أن كانت قد حدثت - لا تهم إلا فضولنا الطفلي الزائد عن الحاجة. اذا بين شكل الفيلم ومضمونه ستأخذنا الكاميرا أخذا شديدا لنتأمل وضع هاري كول ومأساة صعوده وسقوطه. ذلك حتى نتأمل وضعنا نحن أيضا، ومأساة اغترابنا عن نواتنا واستلاب العمل الإنساني.

تبدأ المسألة «عادية»، مثلما بدأت أشياء كثيرة فى حياة هارى كول، حتى أنه لم يكن يخال وهو مقبل عليها أن حياته ستتغير . فالنسبة لهارى كول - كمستمع محترف - أن يلاحق شابة وشابا ويسجل المحادثة التى تدور بينهما، هذا روتين يومى وأمر «عادى» يتكسب منه عيشه. ولا يبدو أنه يقلقه كثيرا. وهو يبذل لانجاح عمله هذا كل ما وسعته الحيلة من وسائل وامكانات. أنه أبرع مخبر محترف على الشاطىء الأمريكى الغربى. وهو لا يأل جهدا فى سبيل اتقان هذه العملية مثل سابقاتها. ولن توقفه عقبة عن الوصول الى «الهدف» (باصطلاح مساعده وزملائه).

وما «الهدف» هنا إلا الإنسان !

أن تنفذ الى دخائله، أن تتلصص على محاوراته، أن تنتهك حريته. وبعبارة واحدة: تسرق حياته !

إلا أن هارى كول لم يكن ليتوقف ليواجه القضية. أو على الأقل، كان يتجنبها.

يسأله مساعده عقب انجاز عملية التسجيل :

- من الذى يهتم بهذين الاثنين ؟

فيجيب : لا أعلم بالضبط !

- هل هى ادارة العدالة ؟

- لا ..

ويعلق المساعد :

- من الطريف أحيانا أن يعرف المرء ما يتكلمون عنه .

فيرد هارى :

- أنا لا أهتم بما يتكلمون عنه . كل ما أريده تسجيل دقيق !

كل ما أريده تسجيل دقيق ! هذه هى القلعة التى ظن هارى كول أنه يحمى نفسه داخلها ! أن تتقن عملك وحسب ! أما لماذا تقوم به ؟ وعلى أية أسس ؟ ولصالح من؟

فهذا لا يعنيك !

وعندمـا نكون قـد وصلنا الى منتـصف الخط الروائى للفـيلم، وبعـد أن تكون قـد استثيرت لدى هارى شكوك حول عمله، يعود المساعد لفضوله ويسأل عما يتحدث الشاب والشابة .

يحتد هارى كول :

– كان من المفروض أن نحصل على شريط أفضل لو أن اهتمامك بالتسجيل كان أكثر من اهتمامك بما يقولان !

لكن ، من الواضح أن شيئا قد اهتز داخل هارى كول وها هو يواجه القضية التى طالما حاول تجنب طرحها للتساؤل . وتتكامل المواجهة عندما يلح فى استنطاق أجهزته حتى يكتشف جزءا من الحوار كان غير واضح، فيسمع الشاب يقول عن غريم ما : أنه سيقتلنا لو واتته الفرصة !

غزيت قلعة «اتقن عملك وحسب»!

وهاهو هارى كول يواجه أحد نتائج عمله المتقن !

هنا منعطف روحى يمر به هارى كول وعليه أن يختار . وعلينا أن نختار نحن أيضا . أن مأزق هارى كول هو مأزقنا اليومى. طالما أننا لا نمارس عملنا باختيارنا الحر الواعى. وطالما أننا نعمل لمجرد كسب العيش أو المال .

لا يحقق الإنسان ذاته تحقيقا كاملا إلا من خلال العمل. ونقصد بالعمل كل النشاط الإنسانى سواء كان جسديا أم ذهنيا ولا يتكامل الإنسان نفسيا إلا اذا كان هناك توافق بين العمل الذى يمارسه وميوله النابعة من فكرة وقيمه. اذ ذاك يتم العمل الحر المبدع فى كل النشاطات ، واذ ذاك يتواجد الإنسان الحر المبدع الذى يكون هو نفسه، «هو ذاته»، لا الذى يكون ما يراد له أن يكون .

وتبدأ المفارقة بنشوء المجتمعات التى تقوم على استغلال الانسان لإنسان آخر اذ

ذاك يفقد الإنسان حريته. ففضلا عن حرمانه من الثمار الكاملة لعمله، يفقد استقلاليته فى اختيار نوعية عمله وكيفية ممارسته. هناك مواصفات جاهزة للأعمال . وهناك تحديد لنوعية الأعمال - مهما اتسعت - التى يطلبها السائدون . ويفقد العمل عقلانيته بالنسبة للعامل. ذلك أن على الإنسان أن يحصل على عمل سعيا وراء قوته، دون أن يبحث عن غائية العمل أو مغزاة .

وهكذا يفقد العمل قيمته كمعبر عن الطاقات الإبداعية لدى الإنسان وأداته فى تحقيق ذاته. وبذا يصبح العمل مطلوبا لمجرد التكسب أو كوسيلة للغنى والسيطرة ومن هنا ينبع شعار «اتقن عملك وحسب» ويسود.

ويسود شعار «المهنية» هذا بأوضح صوره وأعتاها فى النظام الأمريكى. ويخضع المواطن «المستوعب» لفكرية تحضه على تمثل هذا الشعار، والانطلاق منه دون تفكير.

وهذا ما يريد كوبولا أن يتصدى له . أنه يطمح لأن يستوقف هذا المواطن ليعيد تأمل المسألة وحقيقة هذا الشعار. قد لا يكون كوبولا منطلقا من نفس المبادىء التى بسطناها، لكنه بالتأكيد قد توصل الى نفس النصيحة . وما من شك أن فيلم «المحادثة» تجسيد لهذا المرض «المهنى»، وهجاء مرير لشعار «اتقن عملك وحسب» النتاج الطبيعى لقيم العمل السائدة فى مجتمع رأسمالى.

والتحليل الذى يقول بأن كوبولا يدين خضوع الإنسان لأسر الألعاب التكنولوجية، وكأنها غاية فى حد ذاتها، صحيح ولكنه ناقص. هذا يفتح ثغرة خطرة.

لسنا فى هذا المقام ازاء إنسان مطلق، والتعميم هنا يعمى القضية، وكأنها مسألة وجودية، وأنها أزمة الإنسان من حيث هو انسان ! إن هذا التجريد يحلق بعيدا عن الأرض الواقعية الملموسة وبهذا تنتفى الأسباب الحقيقية والجذرية للمسألة.

إن الظاهرة، فى التحليل الأخير ، ليست إلا أحد جوانب اغتراب الإنسان عن ذاته فى مجتمع يقوم على استغلال الإنسان للإنسان واستلاب عمله .

أما وجه الصحة فى هذا الرأى : أنه بالفعل فى المجتمع القائم. على الاستغلال تصبح الأدوات التى يخلقها الإنسان - بل وأفكاره التى يبدعها - أصناما تعبد لذاتها .

قد يؤكد الفكرة السابقة أن ننظر فى حياة هارى كول فى جانب آخر غير جانب العمل .

ها نحن نراه يمارس هوايته بالعزف على الساكسفون. وندرك أنه يجارى فى هوايته هذا التقليد الأمريكى الذى ينصح ويرغب كل بأن يكون له هواية ما . ولكن أى صورة من الهواية ؟

الهواية هنا لا تتخذ سبيلا للتكامل مع الآخرين ولكنها تتجه الى تسريب الطاقة الكامنة «واستهلاكها» .

لقد اختار هارى كول عزف الموسيقى - ممارسة الفن ! - يمارسه فى حجرة مغلقة وفى تكتم يتنافى مع ما فى أساس الفن من التواصل مع الآخرين . بل لقد اختار من بين الآلات الموسيقية جميعا آلة الساكسفون ليعزف عليها - وهى آلة الجهيرة - بينما يمارسها هو فى هذا التكتم ! كأنما ليكشف لنا مزيدا من التناقض بين عمله وشخصيته وممارسته للهواية .

واذا نظرنا أيضا الى الجانب العاطفى فى حياة هارى كول والكيفية التى يحب لها، سنرى مصداقا لافتقاد التكامل الصحى للشخصية نتيجة لاستلاب الذات ويخشونها. أنه يريد أن يقيم «علاقة» حب، على أن تفقد شرطها الجوهرى وهو «التكامل مع الآخر». (أى أن امتد من فرديتى، من الأنية، من الدوران حول «الأنا» لكى التحم بالآخرين ممثلين فى من أحبه، لكى نصبح فى حالة «نحن»). أن البشر فى مجتمع استهلاكى يتحولون الى سلعة، الى شىء للاستعمال ! وما هارى كول إلا حالة متطرفة من نماذج الحب الشائعة فى مثل ذلك المجتمع. لذلك لم يكن غريبا أن

يسعى لأن يقيم «علاقة» حب على ألا يعرف الطرف الآخر عنه شيئا، وعلى ألا يكون ثمة خصوصية حميمة، وعلى أن يقطع كل خطوط الاتصال بينهما ! وكأنه بهذا النفى لخصوصيته بالنسبة للطرف الآخر يؤكد «انتفاء هويته» من حيث هو يريد الحفاظ عليها !

كيف اجتاز هارى كول مأزقه اذن ؟ وما هو الطريق الذى اختاره ؟

كان من صدق كوبولا أن جعل رد فعله الأول هو اللجوء الى الكنيسة. من ناحية يعرفنا بعقيدة هارى الدينية الكاثوليكية (ولذلك دلالاته)، وفى نفس الوقت يرينا كيف أن هارى يريد أن يتخلص من آثامه وأزمته على كرسى الاعتراف، لكنه جبن عن الاعتراف بكامل خطاياه.

وعلى أى الأحوال، سواء اعترف للقس أم لم يعترف فهو لن يأخذ من قضيته إلا جانبها الأخلاقى. وهو موقف طبيعى فى حالة وعى من مستوى وعى هارى كول المواطن المستوعب والمخبر المحترف. ولم نكن ننتظر منه أن يروع من طبيعة عمله برمتها.

ويعطى كوبولا هارى فسحة لاعادة فحص الموقف، ويبطىء الايقاع، قبل أن يعود الخط الروائى للتأزم جديد. ونشهد معه معرضا فى سان فرنسسكو لأدوات التجسس. ونتعرف على بشاعة ما يستحدث من تلك الأدوات بينما كان هارى - غير المستثار بما يراه وما يعتبره عاديا - فى بحر من أفكاره ودغدغة لذاته باعتباره أبرع متسمع محترف على الشاطىء الأمريكى الغربى. وعندما يعدد منافسه على الشاطىء الشرقى مهارات هارى ويشير الى احداها التى تسببت فى مقتل أبرياء ثلاثة يعلق هارى :

- ان ما يفعلونه بالأشرطة من اختصاصهم !

لكن يبدو أن هذا الرد ليس إلا الدفاع الآلى المحفوظ . أما الواضح فهو أن

الاشارة أضافت عنصرا الى قلقه، وما ان داعبه منافسه بتسجيل ضده حتى انفجر غاضبا طاردا أصدقاءه من معمله. وما أن تركوه حتى شرع يسترجع الشريط وكأنه يستشعر تأنيب الضمير .

تدعوه رفيقة ليلته الى أن ينسى الموضوع:

– أنه مجرد عمل، من المفروض إلا تحمل نحوه أية مشاعر !

هل كان هارى كول يملك ذلك ؟

لقد شع على ضميره نور الوعى، على الأقل من الزاوية الخلقية الدينية. استيقظ ضميره، وكان صعبا عليه أن يرتد الى حالة السبات الأولى. وهاهو يبعث اليه أحلاما تقلق منامه .

وتتسارع الأحداث بعد ذلك فيكتشف أن رفيقته استغلت عواطفه وسرقت شريطه. وضاعفت فعلتها بأن سلمت شريطه الى ممول العملية : ذلك المدير القابع فى قمة مؤسسة مهولة . ولما يحاول أن يسأل عن النتائج المترتبة على العملية لا يلقى جوابا إلا النقود .

انك استخدمت ، وأخذت مقابلا . ليس لك من شأن بعد ذلك! كن فى حالك ! اتقن عملك وحسب !

أما الرد الذى يأتيه من الشريط – وكأنه ينبعث من ضميره – «أنه سيقتلنا اذا واتته الفرصة».

ويحاول محاولات خائبة لمنع حدوث الجريمة كما توقعها هو . ويقع فى احباطات متوالية تدفعه الى حالة من العصب الهستيرى . ويتوج احساسه بالخيبة والعجز اكتشافه أن عمله استغل استغلالا مركبا . فاذا بمن كان يفترض أنه القاتل يموت فى حادث سيارة ، واذا من كان يفترض أنه القتيل يحتل مكان الميت .

ويكتمل احساسه بالهزيمة والعجز لما يجد أن هذا الطرف الغامض (والذى

استولى على المؤسسة المهولة) قد نفذ الى أدق دخائله هو ، وغزاه حتى فى قلب معقله . ويغدو محاصرا حصارا لا يعرف له مخرجا . بل قل لقد اكتشف أنه أسير قوة مهيمنة تلعب به .

وتملى هذه القوة – كلية القدرة – شرطها الوحيد :

– ألا تتدخل أكثر من ذلك !

ويمكن ترجمة ذلك الى مبدأ «كن فى حالك» أو نظائره من مثل «مادام بعيد عنى .. لا بأس»، «المهم راحتى الشخصية المباشرة والسلام». وبعبارة أخرى أن يرتد هارى كول الى فرديته ممتثلا لشعار «اتقن عملك وحسب»!

وهذا هو السقوط المأساوى لهارى كول الذى لا يجد ملاذا إلا فى الساكسفون يعزف عليه مستعرضا أطلال عالمه الصغير الذى خاله – يوما – حصنا .

قد ينتقص من احساسنا بأزمة هارى كول نوعية مهنته – باعتباره مخبرا محترفا – ، بل قد يمتزج احساسنا أيضا بدرجة من التشفى فيه . ولكن كوبولا اختار هذه الحالة القصوى ابرازا لانتقاده الجاد لنمط العمل الأمريكى، يبرره انشغال الناس باستشراء التجسس وانتهاك الحريات الخاصة. وقد يفسر ذلك ما يعقب به ديفيد دنبى (النشرة ع١ ص ١٦) على ملتقى خبراء التجسس والمعرض الذى تباع فيه أرهب الأجهزة كما تباع أدوات النطبخ «ويعتبر هذا الملتقى بالنسبة لرجال الأعمال الجواسيس هؤلاء ملتقى عاديا .. مجرد لقاء مهنى وحسب، ولكن هذه «العادية» بالنسبة لنا هى أغرب ما فى هذا اللقاء». ثم يربط بين هذه «العادية» وبين نفس المبدأ فى «الأب الروحى»: «وفى الأب الروحى كنا نرى أغرب أنماط السلوك وأشدها اثارة وهى تفعل فعلها من خلال «عادية» حياة أسرية». (أنظر زاوية أخرى تؤكد هذه النظرة فى مقال لنا بالنشرة، السنة السابعة، النصف الثانى ، ع ٥ ص ٢٧) ثم يستخلص دنبى من ذلك : «يبدو أن كوبولا يجد مذاقا خاصا فى دراسة المزيد من

التناقضات الأمريكية : الصراع المحتدم بين الشكل والمضمون، بين أسلوب الأداء (العادى) وبين المعنى (المروع) الكامن وراءه».

ونختم هذه الزاوية من الرؤية ، على ذكر «الأب الروحى»، بملاحظة عامة عما قيل عن اعتماد كوبولا وسائل تجارية سواء فى فيلم «المحادثة» أو «الأب الروحى» وعما يتردد أنه يعلن بعده عن السياسة، بأن الفيلمين - فى تقديرى - لا يخلوان من صدق وحرارة نقدية .

ومهما قيل عن كوبولا فهو حريص على أن يقيم توازنا - فى الحد الأدنى - بين السوق والفن. وهو حريص فى الوقت نفسه على أن يضع باستمرار شخصياته على أرض مجتمعها الأمريكى بكل همومه وقضاياه، حريص على أن يشير الى الوشائج التى تربط بين المؤسسات المختلفة وعلاقتها بالمواطن «العادى». وذلك - فى حدود معرفتى - موقف سياسى. ولن نطلب من كل فنان أن يقدم محترفى سياسة. وهو - قبل كل هذا - يقدم أعماله دون ادعاءات كبيرة.

وهذه مزية فى هذا الزمان.

---

* نشرة نادى السينما ، السنة الثامنة، النصف الأول، العدد رقم ٢، ١٩٧٥/١/٨.

# تخطى أسوار الطين

ماذا رأت فتاة قرية «تهودا» فى ذلك الصباح الباكر عندما نظرت فى دلو الماء ؟ هل رأت صورة وجهها، وتجلت أمامها تعاسة حياتها مطبوعة عليه ؟ هل كانت تلك لحظة الكشف الباهرة ؟ تلك اللحظة التى تتكثف فيها أفكار المرء وهواجسه المكنونة ويدرك بشكل ساطع أن حياته لا يمكن أن تستمر على ما هى عليه. اذ ذاك ينتقل وعيه نقلة كيفية بعد الترسبات التى كانت تتراكم داخله فى صمت .. تتصارع .. يكبت بعضها ويعبر عن الآخر . إلا أنها لابد وأن تواجه هذه اللحظة المصيرية .

كفى.. لم يعد هناك طاقة لمزيد من الاحتمال ! وهذا ما يفسر القاء فتاة قرية «تهودا» للدلو دون أن تمتح ماؤها . لكن ما الخطوة التالية ؟ ماذا كان عليها أن تفعل؟

يقال أن الفنان الجيد هو الذى يجعل منا – نحن المتلقين – فنانين أيضا . وهذا يعنى – بالدرجة الأولى – أن يجعلنا نعيش تجربته وبها نستعيد تجارب حياتنا ونعيد تأملها وتنظيمها وفهمها. ومن هنا تتحقق أولى وظائف الفن باعتباره أحد وسائل المعرفة والاستنارة . واستعادة تجاربنا لا تعنى مجرد بعث ذكريات مضت، بل جوهر التجارب ومواقفها الأساسية .

لذا فطبيعى أن أتأمل موقف فتاة قرية «تهودا» الجزائرية راجعا الى وضع قريتى وفتياتها .

لم يكن أمام فتيات قريتى إلا التسليم الكامل لتركيب ثقافى واجتماعى – واقتصادى يحتم عليهن الرضوخ لسطوة الرجل، وبلادة حياة ضيقة قذرة، وعمل شاق يمتص عافيتهن ويبتلع شبابهن . وكن تدرجن فى تلك الحياة التى ينخفض فيها

المستوى الإنسانى الى درك يقرب من الحيوانية . والقلة التى تمردت منهن ورفضن هذه الأوضاع لم يكن أمامهن إلا أحد طرق ثلاثة أما الانتحار حرقا بالكيروسين ، أو انتقاء لون من ألوان الجنون، أو التبذل الجنسى . حتى حق الهروب لم يكن متاحا، فقد كان الرجال وحدهم هم الذين لديهم فرصة أن «يهجوا من عيشتهم».

وهذا يكشف الصدق الرائع الذى عالج به برتوتشيللى شخصية فتاة قرية «تهودا» وسلوكها. فان أقصى ما كان يمكنها فعله هو تسربها المخبول فى الصحراء القاحلة المحيطة بقريتها. ولم يكن صدفة أن تكون الفتاة يتيمة متبناة . أنه تجذير لمأساتها. وهو وضع مهد لأحاسيسها بالغربة والتباعد ، ووجه مسار نموها العقلى والروحى. لكنها بالاضافة الى ذلك شخصية طلعة تتشوف للمعرفة والفهم . تحاول أن تكسر طوق الجهالة والأمية باستراق السمع الى مدرس المدرسة، ثم بالدرس على صبى أسرتها، وأن تتعرف على العوامل المحيطة بها، سواء قوافل البدو، أو الموظفين القادمين من المدينة، بل وتفتعل الحجة لتحصل من بقال القرية على ورقة منتزعة من مجلة علها تروى بعضا من شوقها الى ذلك العالم الغامض فيما وراء الجبل . وهى ترقب وقائع حياة القرية اليومية ولا تجد كبير سعادة فيما يجرى أمامها، حتى حفل العرس يجرى بوتيرة نمطية رتيبة . ثم يأتى أحد احباطات الفتاة الكبرى عندما تفتقد الفارس جالب الملح ، والذى يبدو أنه كان يلقى تفضيلا منها . أو قل أنه كان يمثل أملا لها فى زواج يكسر رتابة حياتها وركودها .

أما التحول الأكبر فقد نشأ عندما اكتشفت الفتاة قيمة الفعل . المراقبة المتباعدة الأسيانة تفاجأ بقيمة التمرد والرفض الذى أبداه رجال القرية ازاء مستغليهم فى المدينة ومن يقف وراءهم من قوى البطش .

انكسر السور التقليدى الموروث واندفع تيار الرغبة فى الفعل وتحقيق الذات .. أن التصبر والاستسلام يعنى الموت أو شبيهه ، وأن الفعل - والفعل الايجابى وحده - هو القادر على التغيير .

وهكذا أقدمت على مشاركتها العظمى باخفاء دلو البئر ، وهو ما ساعد فى دفع قوى البطش وتراجعها .

إن من يأكل من تفاحة المعرفة والفعل مرة يصعب أن يرتد الى عماد الجهالة وبلهنيتها . ومن هنا فرحة المعرفة والعمل . ومن هنا همهما أيضا .

بين هذين الحدين تكمن مأساة فتاة قرية «تهودا» . فالاطار الاجتماعى والثقافى لقريتها لم يكن من المرونة بحيث يعطيها مجالا أوسع للحركة وتحقيق الذات، فى نفس الوقت ما كان بوسعها أن تدرك أن علاج مشكلتها الفردية واستعادتها «لذاتها» المفقودة : ما كانا ليتما إلا بعد أن تعالج مشاكل قريتها وتستعيد هى الأخرى «ذاتها» من مستغليها ، وأن ذلك يتطلب عملا منظما دءوبا يتجاوز التمرد العفوى ومجرد الرفض أو الاحتجاج .

وهذا هو لب مأساة فتاة قرية «تهودا» التى تفلتت ذات صباح من أرض شراقى لاهثة الى صحراء جرداء موحشة . وهذا هو صدق الفيلم وحساسيته ، ولو كان قد جعل الفتاة تتحول الى نموذج كفاحي لكان قد سقط فى الديماجوجية . وعلى المشاهد - الفطن - أن يكمل هو متابعة أحداث الفيلم . وهذا هو مغزى انتقال اللقطات الأخيرة من التصوير بوجهة نظر راو مندس مع الفتاة على الأرض الى مشاهد ومتابع من نافذة هيليكوبتر . أى الانتقال من التوحد والتعاطف مع الشخصية الى الفحص وأعمال الفر .

ولم يكن صدق مخرج «أسوار الطين» مقصورا على تصويره لشخصية فتاة القرية وحدها بل أنه يشمل الفيلم جميعه بشخوصه وأحداثه . وبلغ ادراكه لواقع القرية ووضعها المتردى مبلغا لم نره من قبل لدى مخرج آخر . (عالم القرية الداخلى وتشابكات العلاقات والتقاليد بها ، علاقة القرية بالمدينة، مستغلى عملها ، الشرطة، الموظفين ، الباحثين الاجتماعيين الذين يحيلون حياة القرية الشقية الى أرقام واحصاءات بالمواليد والوفيات وما الى ذلك ) .

يدهش المرء كيف استطاع مخرج فرنسي أن ينفذ الى قلب حياة قرية غارقة فى قلب الصحراء التونسية الجزائرية ، دون أن يقع فى تصورات نابعة من اطاره الثقافى والحضارى الأوروبى.

وقد قادت رؤيته الصادقة عمله الفنى فجاء ناضجا بالصدق الفنى. ونجا من أحابيل المباشرة المبتذلة أو الجمالية المتبذلة . أن الايقاع البطىء المتأمل ، وغلبة حركة الكاميرا الأفقية (ليتوافق مع الطبيعة المحيطة ومع الاستعراض الوقائعى؟!) وكذلك اللقطات السكونية ، والصمت المصطخب فى داخل الشخصيات وعلى شريط الصوت : كل تلك أدوات للتوصيل الفنى البسيط دون لجوء لألاعيب وبهلوانيات ولا لرمزيات وتشبيهات ساذجة . التعبير الفنى كل متكامل تتوحد فيه طريقة التعبير بالمعبر عنه .

واذا كان فى النفس شىء من الفيلم فهو وقوعه فى الصياغة التقليدية للأفلام التى تريد أن تصور مشكلة عامة فتلجأ الى خط درامى يتمحور حول شخصية ما وتظل القضية العامة خلفية لها .

وعلينا أن ننتظر ذلك الفنان الذى سيخطو الخطوة الأبعد والأشجع . فاذا كان يريد أن يعبر عن مسألة عامة فلتكن معالجته متوافقة مع قصده .

كما أن على قريتى أن تنتظر فنانا يحسها ويعبر عن آمالها وآلامها ومكابداتها ، وأن يكون أكثر تواضعا فيدع «معالجة أزمة الانسان المعاصر ، وعدم التواصل بين البشر ، أو ميلودراما الطبقة الوسطى المصنوعة فى المدينة، ... الخ » ويحاول – على الأقل – التعبير عن قريتنا كما عبر برتوتشيللى عن قرية غارقة فى الصحراء التونسية الجزائرية !

وإلى أن يتم ذلك فتحيات قريتى وامتنانها لبرتوتشيللى !

---

* نشرة نادى السينما بالقاهرة، السنة السابعة، النصف الأول، العدد ١٦، الاربعاء ١٩٧٤/٤/١٧.

# مغامرة ليلوش
# أو رش السم بالسكر

يطرح مجرمو «المغامرة هى المغامرة» الخمسة التساؤل : الا يستوى الحق والباطل ؟!

وقبل أن يجيب المتفرجون يسارع السيد ليلوش ويجيب فى قطاع : نعم ويضيف مؤكدا بل أن الباطل أقوى وأكثر امتاعا ! ثم يضع على كتفيه عباءة الموضوعية الزائفة ويحدد مجال حكمه : خاصة فى زماننا !

ويبنى السيد ليلوش حيثيات حكمه على مقولات تبدو له واضحة ومنته منها : أن عصرنا قد اضطربت فيه القيم، واختلطت الأشياء: ومن ثم فقد التبس فيه الطيب والخبيث، فصعب التمييز، أن لم يكن قد استحال . لم يبق أمام المرء إلا أن ينتهز الفرص، وينهب قدر ما يستطيع . وما الفرق بين أن تسطو على بنك وأن تديره ؟! أن البشر يلعبون على بعضهم البعض لينهب كل منهم الآخر . لقد تطورت الأساليب لكن المضمون واحد . وما دعاوى أصحاب النظريات ومطالب الطبقات والفئات وما الى ذلك إلا تغليف جديد لابتزاز المال والقوة . يجب أن نفهم هذا وإلا تخلفنا عن العصر وفاتتنا الفرص . والحاذق من يطور أساليبه ويدخل فى اللعبة فيلبس التافه من الأمور كساء الخطير منها وتحت أعظم الشعارات يرتكب أدنأ الأفعال (تسرى هذه الروح فى الفيلم جميعه ، ولكن من قبيل الشواهد التى تضع تأكيدا على المعنى لنتذكر : أقوال سيمون القاتل المحترف الى رفاق مغامراته فى اجتماع تحول المجرمين العاديين الى مجرمين مدلسين ، وكذا حديثه الشامت الى ارنستو).

تقول وما غاية المرء داخل أطار مقولات السيد ليلوش هذه ؟

يجيب السيد ليلوش : ببساطة .. يجب أن يبحث عن متعته الحسية كفرد يعلو فوق كل شيء ، ولا التزام له قبل أحد . (مشاهد الفخفخة على البلاج وفى الفنادق وقاعات القمار والنساء والملابس والعربات والانفاق الباذخ ) .

ويدعونا السيد ليوش للتأمل .

انظر ! لا القانون نافع (شكليات المحاكمة). وسلطة الدولة مبنية على التستر على المصالح (مشهد دلس المسئولين). والولاء للوطن تقليد سخيف (هتاف السفير بحياة سويسرا عند الرهان على طلقة المسدس القاتلة). والقيم وما ينضوى إليها من عواطف خدعة مبتذلة مبتذلة (حديث زوجة السفير العاطفى ثم ارتمائها فى أحضان عشيق). قضاياالطبقة العاملة ومبادىء نظريتها تتحول الى أيد المومسات يرفعن نظائر لها (اجتما ع المومسات ثم حديث زعيمتهن مع لينو القواد ) . والأفكار المبدئية والايديولوجيات مجرد حذلقات وسفسطة (لقطات دروس تحول المجرمين). والقادة – وبالتحديد رواد الاشتراكية – مدلسون تقودهم أهواؤهم (الحديث عن رواد الاشتراكيةوزعمائها خلال الدروس) وما يبدو لنا من حركات ثورية ليست إلا أعمال قرصنة وألاعيب شذاذ أفاق (من خطف الطائرات الى جماعات التحرير الوطنى المسلح). وما الشعوب – شعوب العالم الثالث خاصة ، وعلى الأخص الشعوب الافريقية – إلا قطعان تتواثب على ايقا ع قادة مزيفين أو مصطنعين (جماعة ارنستو، استقبال المجرمين الخمسة، القادة المحليون يقترحون انقلابا ) .

أرأيت أن كل شىء ملوث ومشوش وملعوب فيه وبه ! أليس الحق والباطل ملتبسين! أيستأهل أى شىء أن تأخذه مأخذ الجد أو أن تعتبره قضية حياة أو موت؟

دع الأمور تجرى فى أعنتها ولا تبيتن إلا خالى البال! أما إذا كنت من النوع الذى لا يملك أن يكون فارغ البال فعليك بأحد اختيارين : أما أن تسارع بتكييف نفسك لتشارك فى النغمة وتحاول خطف ما تطوله يداك ، أو أن يسقط فى يدك قهرا وعجزا وكمدا .

ويؤثر السيد ليلوش – بعد هذا الحديث الموجه للناس كافة – أبناء العالم الثالث برسالة يوجهها اليهم : أن ما يبدو لكم من مهام التحرر من الاستعمار القديم والجديد ، والتخلص من الاستغلال الداخلي، وتخطى عقبات التخلف الاجتماعي والثقافي، كل تلك أمور لافكاك منها وما أنتم إلا لعبة فى أيد أقوى وما شعوبكم إلا قطعان مساقة تثير السخرية وتبعث على الخجل معا . وحذار ... حذار من دعاة الاشتراكية – بالذات – فهم مدلسون مسفسطون يخلطون الأمور عليكم . والاشتراكية ليست منهجا علميا لتغيير المجتمع وإعادة بنائه وتنميته ، وانما هى – مثلها مثل الوسائل السابقة – أحد الأساليب العصرية فى نهب البشر . أما التحرير الوطنى المسلح فهو لعبة العصر وخدعته يقودها ويستفيد منها أفاقون وبلطجية برمجية . حتى من يحمل منهم شعارات النظرية الثورية العلمية ويتسمى أرنستو، لو كشفت عن معدنه لن تجد سوى فاشي وغد. (فى مقابل الإنسان الصلب الفارس لينو المزور، ( استعد مشهد تعذيب المجرمين لانتزاع رقم حسابهم السرى). اذن نكرر النصيحة مثنى لأبناء شعوب المستعمرات والبلدان النامية : دع الأمور تجرى فى مجراها ولا تبين إلا خالى البال !

ولكى يتوافق السيد ليلوش مع مقولاته تلك ولا يتناقض مع نصيحته ، وليساعدنا على خلو البال ، أو لكى نبتلع مقولاته ونحن لاهون، اختار السيد ليلوش الشكل الكوميدى لفيلمه . ورغم استغلال المخرج لخبرته الطويلة فى صناعة الفيلم فقد جاء البناء مختلا غير متسق، وارتكز على براعات التصوير والتلوين والخداع ، ثم على تأزم الأحداث البوليسية والفكاهة الحركية أحيانا واللفظية فى أكثر الأحيان مستغلا بلاهات شخصياته وتخلفهم العقلى والحضارى، وأن كان قد حاول من كل طريق أن يحببهم الينا ويجعلنا نستظرف دمهم .

ولكن أى فكاهة تلك التى قدمها لنا ؟

من ذلك الذى يملك غلظة الاحساس ليضحك من مشهد جماعة مضللة قدم لها

خمسة مجرمين على أنهم أبطال تحرير ؟ لقد ضحكنا بمرارة من بلاهات المجرمين الخمسة ، أما ما ركز عليه السيد ليلوش من هياج جماهير المطار الافريقى فهو مشهد ناب جارح .

أى فكاهة فى وضع ممثلى الأفكار والنظريات بل وحركات التحرير وكان من بينها المقاومة الفلسطينية فى دوامة اصطنعها السيد ليلوش ؟ ما الظريف فى أبطال السيد ليلوش الذين يهرفون بما لا يعرفون ؟

أى دناءة تلك التى تدفع بأمرىء - أيا كان لونه أو مذهبه - أن يسخر مشوها نضال تشى العظيم - الحسين عصرنا - إلا اذا كان قد اختار أن يعمل لصالح يزيد هذا الزمان !

لا شك أنه لا شىء غير الفظاظة وغلظة المشاعر التى تتيح لإنسان أن يضحك هازئا مسويا بين من يقع عليهم الاستغلال ومن يستغلهم ، بين العمال الذين يكدون ويشقون ليكسبوا عيشهم ومن تكسب عيشها من عرق فخذيها ، بين من يناضلون ليحرروا أوطانهم من قاهريها وهؤلاء القاهرين أنفسهم !

لقد انطلق السيد ليلوش من رؤية مؤداها أن العالم مشوش . ولا معنى لصراع الجديد مع القديم لكى يتخلق عالم أكثر حرية يعلى كرامة الانسان . فالحياة الانسانية تدور فى مدار واحد مهما ارتدت من اكسيته . ولا جديد تحت الشمس !

لكن هل سوى السيد ليلوش فعلا بين جانبى الصراع ؟ اذا نظرنا الى انتقاداته على عالمه القديم - على قلتها ومحدوديتها سنجد أنها تدخل فى باب الغمز السطحى ولمس مآخذ لا تمس صلب الكيان أو أساسه . وهى من قبيل السخرية من عدم وفاد الزوجات لأزواجهن !

أما مدفعيته الثقيلة فقد صوبها - بتركيز وعلى مدى واسع - على كل قوى المعارضة الحقيقية الطامحة الى بناء عالم جديد . عالم تحقيق الذات من خلال العمل الحر المبدع ، لا من خلال النهب واستلاب الآخرين .

فاذا كان السيد ليلوش قد قدم بعض انتقادات لمجتمعه فانما كان ذلك من على نفس أرض هذا المجتمع ومن خلال مسلماته ، في الوقت الذى نفى عن القوى المعارضة كل ميزة ومسخ أفكارها وسفه أفعالها ولطخ نضالها .

ولا يخفى أن هذه الصيغة الليلوشية احدى الصيغ - أن لم تكن من أقواها - التى توجه كثيرا من أعمال تقف وراءها أدمغة مخططى الاستعمار الجديد ومنفذى سياسته ، فبدلا من الهجوم المباشر على الطرف الآخر يغلف الهجوم بكساء من الموضوعية الزائفة والدعاوى المتشائمة والساخرة من هموم الإنسان وشواغله ، ثم القفز الى التسوية بين أطراف الصراع مع التنديد بخلل مدع للأطراف الأخرى. ولا بأس من قليل من انتقاد بعض نواقص المجتمع الاستعمارى ليسهل بلع الطعم المقصود : ليس أمامنا الا التسليم بأنه ليس فى الامكان أبدع مما كان ! أو فلنشنق قهرا !

أما مسألة ربط الاختلاط فى الأفكار والاضطراب فى المواقف بالعصر . فعلى النقيض : نجد أن الأمور تصل الى تمايز يزداد وضوحا . على الأقل بالنسبة لنا أبناء الشعوب الآخذة فى طريق النمو . صحيح أن الوضع يزداد تركيبا وتعقيدا ، ولكن هذا لا يعنى أن الحق والباطل يتساويان أو اشتبكا اشتباكا يصعب الفصل فيه بينهما . واذا كان السيد ليلوش يحب أن يشوش على نفسه وأن يصبح أداة من أدوات التشويش ، فأننا نريد لأنفسنا ولغتنا وثقافتنا وضوح الرؤية . ومن هنا تتأكد من جديد جسامة مسئولية مثقفينا وفنانينا .

ولن يستوى النور والظلمة !

إلا بئس ما يأفكون !

---

* نشرة نادى السينما بالقاهرة، السنة السابعة، النصف الأول، العدد ٢٠، الاربعاء ١٥/٥/١٩٧٤.



## افتتاحية روكى

نصف دائرة من الفريسك أرضيته زرقاء باهتة ، الرسم على الفريسك يمثل السيد المسيح يطل على أبنائه البشر بنظراته الحنونة الملتاعة .

تهبط الكاميرا فنرى تحت هذا الفريسك مشهدا لحلبة ملاكمة يتصارع داخلها متلاكمان .

تنسحب الكاميرا الى الوراء فنرى صالة الملاكمة تسبح فى ضوء خافت يعبق بدخان السجائر والضجيج .

فى عمق المنظور تتركز أشعة الضوء على الحلبة .

تتتالى الصور متنقلة من المتلاكمين الى الجمهور فى لقطات قصيرة تسرع من الايقاع مع تعالى صيحات الجمهور «اضربه.. اطرحه أرضا». وتكاد تنتظم الصيحات فى صوت كورالى.

يصل تسارع الايقاع الى قمته مع انتهاء المباراة واعلان فوز «الفحل الايطالى» وينساب لحن اللقطات هادئا لنتتبع هذا الفحل الايطالى بعد ذلك وهو يغادر صالة الملاكمة. ثم ينتقل المشهد الى غرفة تغيير الملابس. ونأخذ فى التعرف على هذا الفحل الايطالى. ومن خلال عمله مع زميله الملاكم ومنظم المباراة وغير ذلك نعرف أنه شاب يدعى روكى، وأننا فى مدينة فيلادلفيا الأمريكية، وأننا فى مجال الملاكمة المحترفة، وأن روكى يشارك فى هذه المباريات من الدرجة الثالثة لقاء دولارات زهيدة يضيع جزء كبير منها فى استقطاعات متنوعة لصالح الضرائب ونصيب الادارات المنظمة

وما الى ذلك . ولكن الملاكم يحتاج الى البقية الباقية من هذه الدولارات الزهيدة لحاجته لكسب قوته، وأن كسر أنفه.

تنتهى افتتاحية فيلم روكى، وهو يعود الى غرفته بمنزل شعبى فى أحد الأحياء الفقيرة .

ويقوم بناء الفيلم على استنفاد كل العناصر التى قدمتها الينا الافتتاحية (للاسف ليس تحت يدى سيناريو الفيلم . لهذا لم أعرض فيما سبق إلا لخطوطها العامة . ولذا أنوه أنها أغنى كثيرا بالتفاصيل ، والزوايا ، والألوان ، الموحية).

ورغم تكثيف كثير من الدلالات الموحية والنذر المنبئة، إلا أنها توظف جميعا فى البناء الفيلمى توظيفا فعالا على المستويين : الشكلى والتعبيرى .

فهذه اللقطة التى يواجهنا فيها السيد المسيح ، ويطل فيها على الحلبة ، رافعا السبابة والوسطى مع أصابع يده اليمنى اقرارا لشريعة المحبة ، تدعونا للتأمل فيما يجرى تحت ناظرينا .

فى نفس الوقت فهى، بالاضافة الى دلالتها المعنوية هذه، تقوم بوظيفة بنائية فى ربط هذا المشهد الافتتاحى بمشهد الختام. فهى ستقفز الى ذهننا عندما نرى الفصل الأخير الذى تجرى فيه ملاكمة روكى مع الملاكم العالمى الصاروخى أبوللو وعندها نرى أن رسما كبيرا لابوللو يطل على حلبة الملاكمة . وهذا الرباط لا يحكم البناء الفيلمى على مستوى التماسك الشكلى وحسب، ولكنه يكون دلالة جديدة فى المعنى أيضا. لقد استبدلت صورة المسيح برسم للملاكم الصاروخى. وهذا له دلالاته على المستوى الايحائى، ويرمز هذا الابدال الى ما صارت اليه الرياضة، وكيف تحولت الى ديانة سحرية وثنية تكرس العنف ، وصار لها طقوسها ومؤسساتها وكهنتها المروجون لبروباجاندا تنشر خبلا ، أن لم يكن صرعا، تتيح لهم مزيدا من الكسب . لقد تحولت الرياضة الى صناعة وتجارة ، يجرى عليها نفس القوانين التى تسود

السوق ، ويحكمها نفس أساليب خلق الاستهواء لتصريف البضاعة . وفى هذه «التجارة - الرياضة» يصبح الانسان هو السلعة .

ويتعمق فى ذهننا هذا الابدال لما يعود الى ذاكرتنا مشهد صالة الملاكمة أثناء المباراة الأولى. لقد أبرزت زوايا اللقطات وتقطيعها وتتابعها دلالة كلية توحى لنا بجو كنسى حيث تسبح الصالة فى ضوء شبه معتم ، يتراص فيها الحضور على كراسى فى جناحين ، بينما يتركز الضوء على الحلبة المرتفعة ، وكأنها مدبح يقوم عليه كهنة وثنيون بتقديم أضحية لالهة العنف، ومع تصاعد الايقاع الى أن يصل الى ذروة الضربة القاضية، يتصاعد هتاف الجمهور فى انشاد كورالى.

وليس بغير ذى معنى هنا، ان الكاميرا عندما بدأت اللقطة الأولى كانت تركز على فريسك المسيح فى الاعلى، ثم لما انتقلت الكاميرا الى الحلبة هبطت الى الأسفل، وان كانت قد بقيت صورة المسيح فى الخلفية، مع تصاعد الايقاع وازدياد العنف تحافظ الكاميرا على مستوى منظور الملاكمين والجمهور فتختفى صورة المسيح من الخلفية ولم نعد نراها بعد ذلك . وليس اعتباطا أنه جعل روكى من الأقلية الايطالية بعقيدتها الكاثوليكية التى تعطى ايمانا خاصا فى الصور الايقونات وخاصة صور المسيح والعذراء.

وعلى هذا النحو يمضى هذا الفيلم الجيد فى استنفاد كل العناصر التى قدمها لنا فى المقدمة، ويمضى فى تنمية تلك العناصر طوال مجرى العرض، فى احكام بنائى شكلا ودلالة .

فالعناصر التى ستستجد خلال مجرى الحدث القصصى سنجد له أساسا أو نواة تنمو منها هذه العناصر الجديدة ، وبذا تصبح علاقات العمل والصداقة والحب ، التى سيدخل فيها روكى فيما بعد، مفهومه ومتسقة مع شخصيته ومستواه الاجتماعى والعقلى والوجدانى.

أن روكى شـاب يريد أن يحيـا وأن يحـقق ذاته بأن يكون نافـعـا للناس مـحـبـا محبوبا. لكنه بحكم ظرفه الذى وجد به، ونشأته المتواضعة، وامكاناته المحدودة لا يملك إلا قوته العضلية ، وهو مسـاق لكى يكسب عيشه الى أعمال يستغل فيها الآخرون هذه القوة العضلية ، وهو مساق إلى هذا الطريق لأنه لم يتقن عملا آخر ، أو على حد قوله لا يعرف الغناء (الإبداع) .

واذا كان هذا الانسان الطيب قد دخل خية «التجارة - الرياضة» ليصبح سلعة . إلا أنه ظل يحافظ جهده على توازنه النفسى والخلقى ، رافضا أن يتشيأ وأن يتحول الى أحد تروس هذه الآلة الجبارة (ان يكسر أنفه، أو يكسر أصبع أحد المدينين البؤساء ، ثم الانهزام المفترض أمام ابوللو).

لكن الآلة الجبارة تغزوه ، وتجره جرا الى عالمها، حتى وان رغب عن ذلك، وهنا يستنبط روكى درسا . طالما أنه داخل هذه الآلة، عليه أن يقبل تحديها ويواجهه، ولكن على شرط أن يتقن لعبتها ويأخذ دوره فيها جادا ودون أى تنازل أو مساومة .

وهنا يرتد ذهننا الى المقدمة بدلالاتها فاذا كان قد تم ابدال المحبة المسيحية بدين وحشى وثنى، فان التجاوز الحقيقى لهذا الموقف هو نمو الوعى والمواجهة الايجابية دون تنازل أو مساومة .

وهكذا يظل ذهن المتفرج يعمل جيئة وذهابا بين مختلف عناصر الفيلم ليخرج بوحدة كلية مبنى ومعنى.

---

* نشرة نادى السينما بالقاهرة، السنة الحادية عشرة، النصف الأول، العدد الثانى ٧، الاثنين ١٩٧٨/٨/١٤.

# لماذا ضحكنا
# من « الوميض الملكى »

قد تلجأ السينما - مثلها مثل فنون أخرى - الى اتخاذ الماضى أو المستقبل موضوعا لها . ولكن يظل الحاضر هو المنظور الحقيقى للعمل الفنى، فما وقائع الماضى أو توقعات المستقبل إلا مداخل للنظر الى الحاضر . حتى اذا أغرب العمل الفنى، ومضى بعيدا فى الخيال والافتراض فى اتجاهى الماضى أو المستقبل، فان هذا لا يصرفنا بحال عن أن لب المسائل التى يطرحها هى أفكار ومشاغل انسان معاصر ، ولكنه يريد أن يفحصها على ضوء وقائع تبدو بعيدة عن مجريات الأمور الآنية :

أن العمل الفنى - من حيث هو عمل واع - يقوم على اختيار منظم للعناصر المكونة له . وبحكم أنه اختيارى ومنظم فهو اذن عمل يقف وراءه عقل يختار العناصر الدالة لكى يرتبها فى سياق بعينه . وبكلمة أخرى فان تكوين العمل الفنى تقف وراءه رؤية حاضرة ، سواء اتجه اختيار هذا الفنان الى موضوع ينتمى الى الماضى أو المستقبل .

حتى الأسطورة أو الملحمة أو الحدوتة الشعبية فانها عندما تحكى وقائع تنتمى إلى الماضى فانها تحكيها من خلال رؤية حاضرة وقت انتاجها . والمتتبع لهذه الأنواع الشعبية الجماعية يلاحظ أنها تمر بعمليات مستمرة من التعديل والتبديل

على يد الأجيال المتتابعة ، اذ أن كل جيل يقدم رؤية حتى من خلال هذه الأطر العتيقة .

أقول قولي هذا تفاكرا حول التعليق الحار الذى كتبه الزميل يسرى نصر الله على فيلم «الوميض الملكى» (العدد ٦ من نشرة نادى السينما فى ١٩٧٨/٨/٧).

فان فحوى هذا التعليق تجعلنا نفهم أن الخطأ الذى وقع فيه المخرج هو أنه اختار موضوعا لفيلمه وقائع تنتمى للماضى وهرب من أحداث الحاضر وقضاياه . ولأنى أقدر جدية الزميل يسرى نصر الله ، وأنه لا يلقى الكلام على عواهنه ، وأقدر ثقافته الواعية والشاملة ، والتى اتضحت من تنويره لجوانب دقيقة (انظر مثلا لتنبيهه الى الرابطة بين مشهد وداع الدوقة عند خروج فلاشمان للصيد وموسيقى خسوف الآلهة لفاجنر). ولخطورة المدخل الذى طرحه فى فهم العمل الفنى رأيت أنه يجب ألا يمر دون مناقشة .

وعلى الرغم من المقارنات ، التى الم اليها التعليق ، سواء كوميديات شارلى شابلن أو بستر كيتون وأوسكار وايلد ولينز وبريشت، ليخلص منها بأن «كل ما يجعل هذه كوميديات مضحكة هو بالتحديد واقعيتها وانعكاس روح العصر فيها » على عكس ما حدث فى «الوميض الملكى»، إلا أننا لم نقتنع بهذه المحاجة.

وواقع الحال أننا - نحن جمهور الصالة - قد ضحكنا، أى اعتبرنا ما رأيناه كوميديا. ولن يفيد هنا الرد بأن ضحكنا ناتج عن سوء تربيتنا (الفنية طبعا) وتعودنا على الاستقبال الفنى الردئ الذى أفسد أذواقنا. ففى تقديرى أن هذا التفسير هو حل مريح ، أو من قبيل الردود المسكتة، ولكنه يبقى مبتسرا ولا يفيد فى فهم الظاهرة، ولا يمضى فى الوعى بها الى مستوى أعلى.

لقد أضحكنا «الوميض الملكى» لأنه كشف لنا عن الاختلال والتناقض الكامن فى الأوهام والدعاوى التى صيغت للبشر وفرضت عليهم لكى يصدقوها ويتبنوها

كموضعات وبديهيات وقيم وآراء منتهى منها . وعن طريق قلب الصورة جعلنا «الوميض الملكى» نضحك من زيف الأسطورة - الأكذوبة . وبأن لنا الكيان الهش الكامن وراء بهرج «الوميض الملكى». ومن خلال الكاريكاتير ، بل والتهريج أحيانا، اتضح لنا أن هذا «الوميض الملكى» ليس إلا «زغللة» قد تخطف الأبصار ، ولكنها لا تترك شيئا حقيقيا، اللهم ألا تعميه الرؤية لبعض الوقت .

إن «الوميض الملكى» هجاء لكل الدعاوى القومية المزيفة، وللضلالات التى تسيطر على البشر كالهواجس الكابوسية ، «والوميض الملكى» سخرية من تكلف الانسان واصطناعه لنفسه أدوار تسلب انسانيته الحقة وامكانياته الفعلية الخلاقة . وهذه هموم - كانت ولا تزال - تشغل انسان هذا العصر ، بل ان انسان هذا العصر هو الذى أصبح أكثر وعيا بها .

واذا كان فيلم «الوميض الملكى» يتابع أحداث ووقائع مرحلة فى حياة هذا «الدعى فلاشمان»، فليس لكى نضحك على «دوره» وحده كبطل - مزيف، وانما لنضحك أساسا من دعاوى جماعية أخرى ونكتشف خللها وزيفها مثله . وليس اعتباطا أن الفيلم قد اتخذ من كلمة «فلاش» عنوانا له واسما لبطله المزعوم . أننا اذا رجعنا الى كلمة فلاش فى القاموس لا نجد أنها لا تعنى الوميض وحسب ولكنها تعنى الى جانب ذلك معانى : التباهى الرخيص المتبذل ، البهرجة ، الزيف ، التغطية بقشرة رقيقة ، ماهو مفاجيء قصير الأجل ، ما ينتسب الى اللصوص والمشردين ومن اليهم . فهو اذن يوميء الينا بكل هذه الظلال، أو يريد أن تستقر هذه الظلال فى خلفية وعينا، ونحن نتابع أحداث الفيلم.

نعم، لقد ضحكنا من هذه الأسطورة - الأكذوبة التى «لبسها» فلاشمان كبطل مغوار . لكنا ضحكنا أكثر من الذين أبوا ألا أن يلبسوه هذه الأكذوبة .

نرى فلاشمان فى المشهد الأول يخطب فى تلاميذ بعض المدارس وخلفه العلم

البريطانى يملأ عرض الحائط ، ويقف هو متشامخا متعاليا على منصته المرتفعة عن مستوى القاعة . ورغم نبرته الخطابية العالية إلا أن كلامه لغو فى لغو ، وأقواله - المفترض أنها حكيمة ومثالية - منقولة من على ظهر أغلفة كراريس المدارس. أطع والديك ومدرسيك ، اغسل يديك قبل الأكل وبعده ، قلم أظافرك كلما نمت، وما أشبه. ويأبى حضرة الناظر إلاّ أن يعقب ناصحا تلاميذه باتباع تعاليم فلاشمان باعتباره قدوة، لكى يصبحوا بناة للامبراطورية ونموذجا للفارس الجنتلمان الانجليزى مثل فلاشمان بطل كابول .

وعندما ننتقل - أو نعود - فى المشهد التالى الى معركة كابول لنشهد دور فلاشمان فيها، نراه رعدايدا بائسا أنقذته الصدفة وحدها، بينما كان على وشك أن يبيع «الشرف البريطانى».

أننا نضحك على هذا «الوميض - الوهم» الانجليزى المصنوع صنعا. ومن خلال قلب الصورة يتبين لنا الاختلال فى تكوين أسطورة يأبى صانعوها إلا أن يقنعوا شعوبهم بها، بل ويصدرونها أيضا الى الخارج .

وهكذا يمضى الفيلم ساخرا من دعاوى ومواضعات الانجليز حول أنفسهم، والتصورات المعممة حول تمتعهم بصفات مميزة ومتميزة عن سائر البشر ، كاشفا زيف الأكاذيب - التى تفرض كحقائق - ابتداء من أنهم ذهبوا الى كابول لكى يحاربوا الكفرة الوثنيين، وانتهاء بخرافة الجنتلمان الانجليزى.

ولما انتقل الفيلم الى الجانب المقاتل - الجانب الألمانى - نرى نفس السخرية من اضفاء طابع الرسالة المقدسة التى ألقاها القدر على عاتق الرأسمالية الألمانية فى التوسع، وبالضم والالحاق ، للبلاد والبشر، وبكل الوسائل ، بما فيها التآمر والقتل والرشوة والقوادة. أننا لا نضحك على الطابع العسكرى الألمانى. ولكننا نضحك على تزييف العسكرية الألمانية للإنسان ، وعلى وهم المواضعة الشائعة - حتى بين الألمان

أنفسهم -، بأنهم عسكريون بالطبيعة . ونحن نضحك على تسطيح الانسان وتحويله الى ذى بعد واحد، وأن تملأه أسطورة - أكذوبة بوهم تسلطى فلا يعود يرى شيئا ألا وهمه ، ويمضى متخليا عن انسانيته كأنه لعبته ملىء زمبركها، أو قل كأنه منوم .

وعندما يسخر الفيلم من الملوك وأخلاقهم وأفعالهم، وعندما يفضح ما يضمه بلاطهم من شذاذ الآفاق، فانما ليضحكنا على تناقض هذه الصورة مع الوهم الذى صنعوه لنا طويلا عن نباله عالمهم وجلالة ، ويسخف دعاوى حقوق الحكام المقدسة باعتبارهم ممثلوا الله على الأرض ، أو غير ذلك مما يتلونون به من دعاوى قديما وحديثا .

وعلى هذا النحو نمضى فى متابعة الفيلم من خلاله موضعه «تيمته الرئيسية ألا وهى تعرية الأوهام والدعاوى والضلالات التى طال اقرارها كحقائق وقيم وبديهيات ، ولكنها لا تثبت طويلا أمام الفحص والتمحيص . ويستخدم الفيلم فى ذلك السخرية بكل أدواتها : الكاريكاتير ، وقلب الصور ، والأقوال الشائعة موضوعة فى غير مكانها ، وحتى التهريج ، وحركات «السلابستيك»! (ولم لا ؟).

وتكتسب الوقائع التى نراها فى الفيلم - رغم انتمائها للماضى - طابعها المعاصر ، والذى يدخل فى نسيج اهتمامات المتفرج الحالى، من هذا النقد الكاريكاتيرى للأوهام التى تروج بين البشر ، وللضلالات والتزييفات التى تدس الى وعى الانسان وتحول بينه وبين أن يكون أكثر رشدا وأعمق تحققا .

---

* نشرة نادى السينما بالقاهرة، السنة الحادية عشرة، النصف الثانى، العدد رقم ٩، الاثنين ١٩٧٨/٨/٢٨.

# حرب الكواكب
# أم حرب الأفكار؟



فى العدد رقم ٣ (١٩٧٨/١٠/١٧) من نشرة نادى السينما، حديث مع جورج لوكاس مخرج فيلم «حرب الكواكب» (ص ٦٤/٤). يقول فيه أنه قرر أن يكتب للأطفال، وكان هذا الفيلم هو «حرب الكواكب». وقد اتخذ قراره هذا بعد أن وصلته خطابات من شباب معجبين بفيلمه السابق «نقوش أمريكية». فقد أدرك أنه أعاد الاهتمام بأمور التسلية البسيطة وبأشياء الحياة الصغيرة، التى هى أفضل بالتأكيد من تعاطى المخدرات». وفى نهاية الحديث يقول أنه أراد من فيلم حرب الكواكب أن

يظهر «للشباب أن اكتشاف الفضاء مغامرة ليست علمية فقط ، وانما أيضا عاطفية وشاعرية».

بكلمة موجزة أبدأ بالقول بأن فيلم حرب الكواكب فيلم صناعى. وما فيه من الفن قليل. وهذا القليل من الفن مشوه ومشوه. (الأولى بالواد المشددة المفتوحة، والثانية بالواو المشددة المكسورة).

نعم .. نحن أمام الصناعة السينمائية عندما تستخدم وسيلة للابهار والادهاش. فنحن نرى أنفسنا فى الفضاء نتحرك بين الكواكب، ونركب الصواريخ الأسرع من الضوء (!) ونتعامل مع كائنات من كل صنف، ابتداء بالعجماوات وانتهاء بالروبوت (تترجم ترجمة مضللة «الانسان الآلى») مرورا بالقردة العليا (تترجم أيضا ترجمة مضللة «الانسان القرد») وننتقل بسهولة فائقة من على سطح صحراء قاحلة الى داخل قمر صناعى يعج بالماكينات والآلات ذات الأزرار متعددة الألوان. ويختلط بهذه التكنولوجيا المتقدمة استخدام السحر الأسود البدائى بنفس السلاسة. وكأنما آل المخرج على نفسه أن يستخدم كل ما فى مخزون تراث الصناعة السينمائية من حيل ومهارات صناعية ليستولى على اهتمام المتفرج .

طيب .. ليكن الفيلم قد استخدم كل هذه المهارات والحيل والوسائل - وهذا وارد بالنسبة لفيلم خيالى، أو على حد قول المخرج بأن فى الفيلم «كثير من الخيال وقليل من العلم» - ولكن فيما وظفت هذه المهارات ؟

لقد وظفت لتحكى حكاية مبتذلة يقوم فيها «الشجيع»، مستعينا بساحر غامض، بانقاذ «الأميرة» التى اختطفتها عصابة شريرة لا تعذب الأميرة وتريد قتلها فقط ، بل أنها أيضا تسعى الى السيطرة على الكون كله. وينتصر الشجيع وينقذ الأميرة فى آخر لحظة. وينتهى الفيلم والدلائل تشير الى أن الشجيع سيتزوج الأميرة ليعيشا فى التبات والنبات ويخلفا صبيان وبنات .

ورغم المشابهة الشكلية فى البنية القصصية بين الفيلم والحكاية الشعبية، اذ تقوم على الصيغة (فورمولا): بطل منقذ + وسائل سحرية ( أكبر من يغلب ) شرير (بطل مزيف) + وسائل سحرية (الحصول على) الأميرة (القوة، السلطة). إلا أن الحكاية الشعبية ليست مجرد هذا الهيكل ، اذ يبقى للحكاية الشعبية جمالها النابع من ارتباطها بعالمها الخاص من ناحية، ودلالاتها وايحاءاتها التى تستمدها من معين الخبرة الانسانية، من ناحية أخرى. أما الفيلم فقد أخذ الهيكل فقط (ولم يكن يملك إلا أخذ الهيكل فقط) وبهذا أصبحنا أمام تعارض مسطح: خير - شر .

واذا تأملنا قليلا طرفى هذا التعارض - فى الفيلم - لا نجد فارقا كبيرا بين مكونات كل منهما. وهذا ما سأتحدث عنه بعد قليل، عندما ننتقل الى القيم التى ينطلق منها الفيلم، والجرعات المرة التى يسقيها لنا مذابة فى هذا «المزيج» من التكنولوجيا والتشويق، صارفا اهتمامنا عن طعم المزيج أو مكوناته ببهرج صاخب مما يسميه السيد المخرج «كثير من الخيال».

ولكن أى نوع من الخيال ما نراه على شاشة السينما؟ ليس كل ما هو غريب ومدهش ومناف للمنطق ومتجاوز للعقل خيال فنى خلاق. ان الخيال الفنى قد يعتمد على هذه العناصر بالفعل، إلا أنه - مع هذا - يقوم على منطق آخر جديد، هو منطق العمل الفنى. ويحتكم الخيال الفنى فى النهاية الى قواعد تنبع من سياقه ، والا أصبحنا أمام هذيان أو لغو لا معنى له . وما لم يوظف الخيال فى (أمريكى فى بلاط أرثر» من تخيل العمل الفنى ليمتن بنيانه انفرطت روابط العمل وأصبح الغريب والمنافى للعقل مطلوبا فى ذاته.

تنطلق قصة مارك توين : يانكى أمريكى براجماتى من القرن التاسع عشر ينتقل الى امارة كاميلوت الوهمية، والمفترض أنها تنتمى الى القرون الوسطى. تسير حوادث القصة وتتواجه شخصياتها على هذا الأساس الخيالى ولكن يظل يحكمها

منطق اتساق هذا الخيال نفسه.

ولم نذهب بعيدا عن مجال السينما ؟ فلنذكر مثلا فانتازيات فلليني! أو الفيلم الفضائي الآخر «سولاريس».

فاننا اذا خلصنا من الضجيج الكوكبي الذى يلفنا به الفيلم ووقفنا عند بعض عناصر الخيال به ، سنجد خيالا مجانيا هو فى حقيقته واقع فظ . ولنأخذ مثلا أكثر المشاهد «خيالا» بالفيلم ، وهو مشهد البار الكابوسي المقام على الكوكب الصحراوى. فى ذلك البار سنلقى زبائنا هى مسوخ، من كل ما يزحف أو يدب أو يمشى على اثنين أو أربعة، يحتسون ألوانا من الشراب، يغمغمون وينوصون، يطاردون ويتصارعون على طريقة أفلام الكاوبوى.

ولا تتعب نفسك بالسؤال: لم كل هذا ؟ فهذا المشهد مصنوع للاغراب فحسب. أما اذا ألحفت على بالسؤال، فسأضطر لكى أسعفك بالرد أن أعجل بالانتقال الى مسألة القيم التى يسر بها الفيلم الينا .

الجانب القصصى الفعال فى ذلك المشهد يتكون من ثلاثة عناصر :

١ - البحث عن طيار يطير بالشجيع لانقاذ الأميرة .

٢ - المطاردة داخل البار التى تكشف لنا عن طبيعة هذا الطيار كانسان نفعى مراوغ ، يقتل ويفعل أى شيء لمجرد الحصول على المزيد من المال .

٣ - يتعرض الشجيع لعدوان غير مبرر من انسان مشوه، وبالمثل يقابل أن يخدم مسوخ الأظلاف والحافر وما بدونهما على أن يخدم الشجيع.

إن الانسان أكثر وحشية من الحيوان، وهو جاهز للعدوان المجانى ما أن تسنح له الفرصة. هذه هى القيمة التى ترسب فى داخل المتفرج من هذا المشهد وسط اطاره الخيالي ذاك .

ووحشية الانسان وطبيعة العدوان الكامنة، جوهر أبدى أزلى مستقر فيه . معنى

لاتستنبطه من هذا المشهد وحده، ولا من مشاهد أخرى على حده، وانما هو معنى كلى تتشربه من جملة الفيلم . فالجلبه الفضائية والمطاردات، الى آخر كل هذا الحشد الذى يصرف انتباه المتفرج، وسيلة لأن يستقر فى روعه أن الانسان حتى عندما يطوع امكانات الانتقال بين الكواكب، وعندما يصبح الكون بأجرامه المختلفة ومجراته وكأنه أرض واحدة، سيظل الانسان يكفر ويسلك بقوانين التنافس الوحشية وبمنطق السعى الى القوة والسيطرة. والجديد اذ ذاك أنه توسع فى المكان . وبدل أن كانت مجالات الحركة مدينة أو منطقة أصبحت العصابات المتصارعة تطمح للسيطرة على الكون بأسره .

ولعل هذا ما يفسر الشكل القصصى الذى اختاره المخرج لفيلمه .

فالحكاية التقليدية هى الشكل الأوفق لترسيب هذه القيم الثبوتية. بل ان الفيلم يضيف الى القول التورانى «لا جديد تحت الشمس» تذييلا «ولافوقها أيضا». هذا وهذا طبيعى، طالما أنك جردت الخير والشر وسطحتهما.

ولكن الخير والشر معنيان صنعهما البشر، ويتحققنا بممارستهم. ولذا فهما يأخذان شكلا محددا على أيدى أناس بعينهم (مثلا اذا كان التنافس التناحرى قيمة عليا لدى بعض المجتمعات وفى عصر بعينه) فهو قيمة متردية عند مجتمعات أخرى وفى عصور أخرى).

ان صراع الخير والشر هو فى حقيقته صراع بين انسانية تسعى الى الرشد، وانسانية تستكين الى ما هو حيوانى فينا وترضخ له . هو صراع بين انسانية تهدف الى تحرير الانسان عقلا ووجدانا وجسدا ، وانسانية تخضع لجبرية الضرورة المكبلة لكل ما هو خلاق ومتجاوز .

لذلك ليس لنا أن ندهش عندما يتعاطف المتفرج مع «الإنسان الآلى» فى الفيلم ويحبه، بينما ظل بعيدا عن البشر الذين قدمهم فقد كان الانسانان الآليان أقرب اليه

من وجوه كثيرة، وكانا يعرفان معانى من الود والوفاء، بل وتشخصا، لم يعرفه الشجيع ومن لف لفه .

والفيلم وهو يسلل الينا معناه العام ذاك، يسرب الينا وهو ماض فى طريقه الى هذا المعنى العام مجموعة من القيم الأخرى ينثرها على الطريق. اليك حزمة منها : التنافس، الفردية، اللاأدرية . تبعية المرأة، تساوى السحر والعلم، العلم هو استخدام الأدوات (التكنولوجيا).

نعم .. يا سيد لوكاس.. فى فيلمك قليل من العلم، ولكن فيه كثير من الايديولوجيا. وما هذه القيم والمعانى والتصورات الا ركائز لايديولوجيا تريد أن تبنيها داخل المتفرج، وأن يكيف عقل ووجدان مشاهدى فيلمك وفقا لها .

ولست اذن تريد «اعادة الاهتمام بأمور التسلية البسيطة وبأشياء الحياة الصغيرة، التى هى أفضل بالتأكيد من تعاطى المخدرات». فكما رأيت، أننا اذا أزحنا الغلاف المعدنى الذى لففت به فيلمك لن نجدك تسلينا أبدا، بل أنت تسقينا «مزيجا» مما يركبه تجار السوق الهليوودى. ولنا أن نسألك بعد هذا : هل لازلت تؤكد أن تعاطى فيلمك هذا أفضل ن تعاطى المخدرات ؟

وهل لازلت تصر على أنه فيلم للأطفال ؟

حتى لو كنت تعنى أن الأطفال سيقبلون على ما سميته «خيالا» فى الفيلم ، فهو بدوره تصور خاطئ عن الطفولة وخيالها . فالخيال الطفولى لا يعنى «التهبيل» المفرط المنفرط . والخيال الطفلى يعنى بكارة الرؤية. وسيولة العالم بالنسبة للخيال الطفلى هى أساس لاعادة اكتشافه، أى اكتشاف علاقاته، لكى يعيد بناءها من جديد متخلصا من مواضعات الكبار، وتجاوز لركود الصورة التى يقدمونها اليه .

---

* نشرة نادى السينما ، السنة الحادية عشرة، النصف الثانى، العدد رقم ١٠ - ١٩٧٨/٩/١١.



المشهد الأخير
من «مؤامرة عائلية»
ورسالة هتشكوك

ينتهى المشهد الأخير من فيلم «مؤامرة عائلية» بمفاجأة تكتشف فيها الوسيطة الروحية «المدعية» أن لديها قدرة فعلية على «الكشف». ورغم أن المشهد يحوى عناصر وتفصيلات أخرى لتصنع النهاية للسياق الفيلمى، إلا أن المشهد يتبطن بمعنى لحظة الكشف هذه. وهو ليس كشف للشخصيات الروائية فحسب، ولكنه كشف وتنوير للمشاهد أيضا .

من خلال المعنى الذى يكشفه المشهد يعود المشاهد ويربط اللقطات السابقة فى سلسلة معنوية جديدة. تجعله يعيد رؤية الفيلم رؤية جديدة. ويسقط عن الفيلم مجرد كونه تتابع حدثى يقوم على تراث مدرسة التشويق .

فعندما يكشف لنا هتشكوك قدرة كامنة لدى الوسيطة ، وأنها كانت تملك هذه القدرة طوال الوقت دون أن تعمل بها، وتركتها لتلجأ للتزييف والادعاء، فانما يريد أن يوصل الينا هذا المعنى. وبصرف النظر عن اعتقاد المشاهد فى صحة مثل هذا النوع من القدرات على قراءة الغيب ، والاتصال بالأرواح، فان الباقى هو الفكرة : فكرة علماء الانسان عن قواه الحقيقية وتحايله لادعاء نسبة هذه القوى الى نفسه .

والمتأمل لسياق فيلم «مؤامرة عائلية» سيجد أن اكتشاف قدرة الوسيطة الفعلية ليست من صلب البناء الحدثى. اذن فلامر ما أورد هتشكوك اللقطات المكونة لمشهد الكشف، وهو اذن يريد أن يقول بها شيئا. وهى أن لم تكن مؤثرة فى الحدث، إلا أنها محورية بالنسبة للرسالة التى يريد أن يوصلها . فاللقطات المكونة لمشهد



مؤامرة عائلية

الكشف تكشف لنا ضلال الإنسان فى استسهاله الطرق الملتوية ولجوئه لانتحال صفات وادعاء قدرات بينما هو يملك صفات وقدرات لو استغلها ونماها لكانت أكثر فاعلية وأصالة وأجدى فائدة .

ويتضح هذا المعنى بشكل جلى اذا رجعنا الى الدلالة الكامنة تحت فكرة أن المختطف هو نفسه وريث الملايين دون أن يدرى. فالمختطف يلجأ الى الجريمة من أجل الثراء السريع السهل بينما هو وريث لملايين تربوا كثيرا على ما سيحصله نتيجة جرائمه. والأطرف أنه نتيجة لاندفاعه فى الجريمة أصبح فى وضع يقاوم فيه وصول ثروته الشرعية اليه !

إن هتشكوك يعزف نفس التيمة – طبعا مع التنويع الفنى الملائم . فنحن هنا نتعرف على نفس الفكرة : ضلال الإنسان وعماؤه عن قواه الحقيقية (ثروته الشرعية) وتحايله للحصول على قوى ليست له (الاختطاف). ويضاف هنا قيمة أخلاقية أخرى: أن الجريمة تقود الى الجريمة فى تصاعد لا نهائى. وأن ما خاله المختطف جريمة

نظيفة لابد أن يقوده بالضرورة الى جرائم متلاحقة نتائجها التلوث بالدم .

ولكن هتشكوك أذكى فنيا من أن يجعل هذه المعانى والدلالات مجرد عظة أخلاقية. ومن هنا أشر بها لقطات فيلمه ومشاهده، ولا يكشفها لنا إلا ضوء لحظة التنوير .

والبادى من هذا الفيلم أن هتشكوك وصل الى نضج فنى وانسانى راق . وهو نضج لا نلمحه فى هذا المعنى الذى يسرى فى الفيلم، ولكنا نستشعره أيضا من هذه السخرية الحانية التى يسوق بها هذا المعنى أنها سخرية فنان كبير يتأمل تراجيديا الوجود الإنسانى فى شروط مختلة، وحيث يسعى الانسان للحصول على الجاه والقوة. وفى مجتمع رأسمالى مثل المجتمع الأمريكى بكل خصائصه الحالية المال هو القوة الغالبة وهو غاية هذا الاندفاع المحموم.

وسخرية هتشكوك ليست سخرية غليظة يهين بها شخوصه. ولكنها سخرية حانية أسيانه على ضلال الإنسان الذى لا يقدر قيمته الفعلية وانسانيته الحقة، ويريد أن يقلل من اندفاعه المحموم الذى يعمى به عن قواه الكامنة وأصالته الداخلية. وفى اطار هذه السخرية جاء الطابع الكوميدى للفيلم، حيث مزج هتشكوك بين هذا الطابع وبين تراثه التقليدى فى التشويق والاثارة القائمة على المخيف والغامض . واعتمد فى ذلك على مجموعة من التقابلات البسيطة فى ذاتها ولكنها تصنع مركبا بنائيا راقيا (ثنائى الوسيطة فى مقابل ثنائى المختطف مثلا على مستوى الحدث، وهكذا .. الخ).

لقد حقق هيتشكوك بهذا الفيلم نضجا فنيا راقيا تجاوز به سمعته كمجرد مخرج تشويق. ولكن كيف وصل الى هذه المفاجأة ؟ ذلك موضوع درس .

---

* نشرة نادى السينما ، السنة الثانية عشرة، النصف الثانى، العدد رقم ٩ - ١٩٧٩/٩/٢.

# التوصيل والتشويش
# فى « اسكندرية .. ليه »

نحن ازاء فيلم جاد، ولا شك. هذا هو الانطباع العام الذى يخرج به مشاهد فيلم «اسكندرية.. ليه؟» وتأتى هذه الجدية من الجهد الواضح فى معالجة عناصر بنائه السينمائى، ومن الانشغال الظاهر بقضايا وهموم تتصل بتكوين مصر الحديث، وطنا ومواطنين، أبان العقد الخامس من هذا القرن.

والعمل الفنى الجاد يثير قضايا يتصل بعضها ببنائه الفنى وبعضها يتصل بمسائل الإبداع الفنى عامة. وفيلم «اسكندرية ليه» يثير غير قليل من هذه القضايا والمسائل .

وأولى هذه القضايا، وأكثرها محورية يتناول العلاقة بين البناء الفيلمى واستقبال جمهور مشاهديه. ولا أريد هنا أن ندخل فى ذلك الجدل التقليدى العقيم حول موافقة العمل الفنى للذوق الفنى الشائع ولا ابتذال القضية الذى ساد على يد صناع السينما التجارية، والذى أوجزه فى شعار «الجمهور عاوز كده!» اذ أن الدراسات الحديثة فى علم الجمال، وخاصة فى الفرع الذى يعنى بمسائل التلقى والمتلقين قد حسمت هذه القضية بما لا يدع مجالا للسفسطة وطول اللجاج إلا لأغراض ومصالح وأهواء وضلالات جاهلية .

والمسألة فى أصلها وفرعها هى مسألة تربية ثقافية وتنشئة فنية ومناخ اجتماعى - اقتصادى تتم فى اطاره عمليات التثقف والتنشئة واكتساب القيم الفنية .

إلا أن علم الجمال قد أخذ يستفيد من دراسات «نظرية المعلومات» المعاصرة

ومكتسباتها العلمية ليتحقق من مبدأ أولى يعنينا هنا. ويقوم ذلك المبدأ على مقولة أن العمل الفنى ينبنى من منظومة من المعلومات . والمعلومات فى هذا المقام هى الموضوع والقيم الفنية . ولكى يتم توصيل المعلومات من العمل الفنى الى المتلقى بأعلى قدر من الوضوح يجب أن يقل التشويش على عملية الاتصال الى الحد الأدنى. وتأخذ مظاهر التشويش أشكالا داخلية وأخرى خارجية .

وما نركز عليه هنا هو التشويش الذى يأتى من داخل العمل الفنى. اذ يجب أن يتضمن العمل الفنى قدرا مناسبا من المعلومات (أى القيم الفنية) لا هو بالقليل جدا فيفتقد العمل الجدة ويصبح تكرارا ممسوخا لأعمال سابقة، ولا يكون هذا القدر بالكثير جدا فيعجز المتلقى عن استيعابه لتعقده ويقع العمل فى «المعاظلة». (اصطلاح المعاظلة أطلقه النقاد العرب القدامى على اللجوء الى الحذلقة وتعقيد العبارة وتقعيرها بحيث تفقد الوضوح والقدرة على الابانة).

ورغم أن «اسكندرية.. ليه؟» قد نجا الى حد كبير من اغراب «عودة الابن الضال» ومعاظلته، إلا أنه لازالت به آثار من المعاظلة والتشتت الذى شوش على عملية التوصيل والابانة. فالفيلم حريص على أن يعالج أشياء كثيرة، وفى نفس الوقت كان حريصا على الجدة فى معالجته. والافراط فى الأمرين كان مبعث تشتت . ففى خضم القضايا الكثيرة التى يتناولها الفيلم، وبين الأساليب المفرطة الجدة فى المعالجة توزع انتباه المتلقى، واضطربت عملية التواصل بين الفيلم والمشاهد.

ولعل مجموعة اللقطات التى تصور الحفل التمثيلى الذى حضره السفير البريطانى مثال نموذجى لما نريد قوله. فهى من جهة أخرى تعالجها بوسائل متعددة لاشك فى جدتها. ولكن لا عين المشاهد ولا عقله بقادرين على متابعتها، ناهيك عن حسن استيعابها واسجلاء دلالاتها. فى هذه الدقائق القليلة التى عرضت خلالها. مما يجهد المتفرج بصرا وعقلا، ويبعده وجدانا، وبهذا تكاد عملية التواصل تنهار .

ويرتبط بعملية التوصيل مسألة المنظور أو الرؤية التى يقدمها الفيلم للموضوع الذى يعالجه . فمنذ اختيار موضوع الفيلم (أى فيلم) وخلال مراحل صنعه، والى أن يعرض على الجمهور، فان رؤية ما تتحكم فيه وتنظم سياقه، وبواسطة هذه الرؤية تنتقل رسالة الفيلم أى اتمام عملية التوصيل. والتشويش فى عملية التوصيل يشير الى تشويش فى الرؤية. ولا معنى اذن لتحميل الجمهور ذنب هذا التشويش وتوابعه من سوء الاستقبال.

وفى فيلم «اسكندرية .. ليه» نكتشف أننا ندخل الى اسكندرية خاصة وهى خصوصية لا تأتى من خصوصية رؤية المخرج. ولكنها تأتى من خصوصية شخصيات الفيلم. فهم أقرب للشخصيات الهامشية، ويتحركون فى عالم الجاليات والتكوينات شبه الهامشية. وأننا فى اسكندرية شبه داريلية (نسبة الى لورنس داريل صاحب رباعية الاسكندرية). وهى غير الاسكندرية التى نعرفها وان كانت تتماس معها على نحو من الأنحاء.

وصحيح أن الفيلم يجعلنا نجيب على تساؤله : اسكندرية ليه؟ بالقول : لأنها «مدينة – وطن». ولأنها ليست المكان – الموقع فقط ، وانما هى أهلها وتاريخها وثقافتها، أى هذه العلاقات الحميمة التى تصنع عشقنا لها وارتباطنا بها. بيد أن اسكندرية الفيلم تظل غير الاسكندرية، وتظل شخصيات الفيلم غير ناس الاسكندرية.

ومع هامشية شخصيات الفيلم نراهم يغلفون باطار عام تزدحم جوانبه بطروح لقضايا هموم وطنية عامة، تعود وتفقد هذه الشخصيات خصوصيتها. (أقول خصوصيتها ولا أقول هامشيتها). وهذا يفضى الى تنميط الشخصيات واللجوء الى اللوازم والكليشيهات التى تختزل التعبير عن السمات والملامح، أو على الأدق يستعاض بها عن تجسيد الملامح والسمات. ومن هنا فقد بعض الشخصيات ملامحها وأبرز مثال لها «أبو سارة» الذى تحول الى ناطق بأقوال وشعارات مفترضة.

وتقودنا مسألة النطق والأقوال فى هذا الفيلم الى مسألة فرعية، ولكنها خطيرة وتنذر بأوخم العواقب. وهى مسألة اللغة المنطوقة فى الأفلام. لقد ساد الفيلم المصرى داء عضال، وهو مرض يأخذ مظاهر وأعراض متعددة، إلا أن سمة مستمر ومفعوله منتظم. فقد يأخذ ذلك المرض اللغوى مظهر التنميط حينا (بترديد عبارات وصياغات أصبحت محفوظة على ألسنة الصغار قبل الكبار). أو مظهر التحريف وسك المبتكر من «الهمبكة» فى الكلمة أو العبارة (بدءا من كلمات مثل همبكة هذه وشعرم ونحوهما، ونهاية بالحكم المرسلة من نحو العبارة فى الدبارة!) . وحينا يأخذ هذا المرض مظهر تثبيت سمات لغوية مفترضة لدى طوائف أو أقاليم ما (مثل التطجين فى الكلام وما يرتبط به من مصطلحات غريبة) وآخر هذه الأعراض - وليس أهونها - وهو ما يسرى على فيلمنا هذا - أضغام النطق وعجنه وتحريف المنبر بحيث يفقد الكلام وضوحه ويصبح أيسر على المشاهد أن يقرأ الترجمة الأفرنجية - ان وجدت - عن متابعة ما ينثال من بين شفتى الممثل من أصوات أعجمية لا تبين .

ولن أتطرق الى شرح الآثار المدمرة، على العقل المصرى، الناتجة عن هذا الداء الغريب. ولطالما نبهنا الى خطورة الاستخفاف بهذا الداء، والنظر اليه باستهانة. أن اللغة وعاء الفكر وأداته. ومن هنا فهى هدف لمن يريد أن يؤثر فى عقول الناس ووجدانهم أما لمصلحة أو لغرض أو لجهل غشوم .

وقد أثر هذا المرض اللغوى على عملية التوصيل فى فيلمنا هذا فشوش عليها. وأفقد الفيلم قدرا لا بأس به من الوضوح وباعد من تواصله مع المشاهد، وهو أمر ليس فى غنى عنه مثل هذا الفيلم الجاد .

---

* نشرة نادى السينما ، السنة الثانية عشرة، النصف الثانى، العدد رقم ١٠ - ١٠/٩/١٩٧٩.

# إرادة « الفراشة »


Nach mißglücktem Ausbruchsversuch wird Papillon (Steve McQueen) von zwei Wärtern abtransportiert

بداية فيلم « فراشة » لقطات قريبة لأقدام ستة تسير فى خطوة عسكرية نشطة صارمة فى ايقاع متزايد الحدة. ونرى نعال هذه الأقدام تدق الأرض مقبلة علينا متسارعة كأنها توشك أن تطأنا .. وقد صورت هذه اللقطات بألوان ترابية كابية. وعندما تنتهى هذه اللقطات المقربة السريعة ينتقل المشهد الى لقطة عامة يسودها لون أحمر طوبى نرى من خلاله ساحة سجن وقد اصطف فيه المسجونون أمام آمر السجن الذى يطل عليهم من فوق منصته ويكون الجنود الثلاثة قد صعدوا الى آمر السجن حيث نسمع صوت كبيرهم يبلغه «كل شىء تمام وجاهز».

أما نهاية هذا الفيلم الطويل فهى لقطة عامة عريضة يسودها الاحساس برحابة البحر بمياهه عميقة الزرقة، بينما يعوم على أمواجه طوف ضئيل.. وتقترب الكاميرا لتركز بصرنا على الفراشة (بطل الفيلم) وقد استلقى على الطوف ليقول كلمته الأخيرة : انى لازلت هنا! أى أنه لازال حيا، ولازال يملك خياله، وما تحول عن شوقه الوثاب الى حياة حرة.

وبين هذه البداية وتلك النهاية، الموجبتين شكلا ومعنى، تتابع سرد الفيلم لنعرف كيف أتت هذه النهاية من تلك البداية. ولم يكن ذلك السرد مجرد تشويق فج حول محاولات أحد المسجونين للهرب من سجن يبدو الفكاك منه مستعصيا، وإلا لسقط فى حكاية القصة المكررة المبتذلة لمطاردات «العسكر والحرامية». لقد نفذ الفيلم بذكاء فنى عظيم من هذا الاطار القصصى المبتذل ليصنع ابداعا فنيا يهز الوجدان والعقل، وجعل منه متعة للبصر والسمع ومثيرا للتأمل والتفكير .

وبتكوين هذا الفيلم الفنى الناضج لم نعد ازاء سجن ومسجون، ولكن أصبحنا أمام الحياة والانسان، ولم تعد القضية قضية الهروب من السجن، ولكن قضية حرية الانسان، ولم يعد السجان مجرد دركى وانما أصبح التجسيد لكل أدوات القهر وقوى القمع، وما عاد «الفراشة» مجرد سجين آبق، وانما صار تشخيصا لارادة الإنسان، التى لا تقهر فى حياة حرة.

وعندما يكشف الفيلم عن علاقات شخصياته سواء فى داخل السجن أو خارجه فهو لا يشير الى مجرد روابط مسجونين وتداخل حيواتهم الداخلية والخارجية، وانما يلمح الى علاقات البشر ويتأمل معانى الوفاء والخيانة والصداقة وتشابك المصالح واختلاف الأهواء والعزائم .

أنه فيلم يثير هموم عالمنا الكبير من خلال عالمه الصغير، من خلال حكايته لآلام الانسان المعاصر وسعيه الذى لا يكل الى كسر هذا الحصار وتجاوزه الى حياة

طليقة رحبة.

وعندما يتابع الفيلم حياة «الفراشة» وتجاربه الكبرى، منذ بداية سجنه الى نهايته، فهو يتابع أطوار حياة الإنسان فى تغيراتها الكبرى، ومواقفها الأساسية. بل أنه يمكن تقسيم الفيلم الى فصول وفقا لهذه المراحل والتطورات. ومن بين الجوانب الكثيرة الجديرة بالدراسة فى بناء هذا العمل المتمكن فحص كيف يتغير الايقاع الفيلمى وتتشكل الصور واللقطات وفقا لهذه الفصول والتطورات. وكيف تتناسب هذه التغيرات والتشكيلات متوازية مع أحوال الشخصية المحورية فى الفيلم، ومع ما تلمح اليه من حياة الإنسان بعامة.

عندما نشاهد «الفراشة» لأول مرة نراه مساقا ضمن طابور المسجونين. وتظل الكاميرا تلاحق الطابور من زوايا متنوعة، وتتراوح بين اللقطات القريبة والمركزة والأخرى البعيدة والشاملة. وتوظف هذه اللقطات لا فى مجرد الوصف الخارجى الايضاحى، وانما هى تقوم بتعريفنا بالشخصيات الرئيسية وبعلاقاتها السابقة وعلاقاتها التى على وشك النشوء وفوق كل ذلك فهى تدخل بنا الى المصير المجهول الذى يقاد اليه «الفراشة» وزملاؤه.

إن هذا المشهد الحافل بالحركة الذى يأتى عقب مشهد البداية، الذى أشرنا اليه، يومئان الى الميلاد ودخول الانسان الى عالم البشر يقاد اليه قوداً وقد تحدد وضعه سلفا . وليس لدون سبب أن «الفراشة» أخذ يلح على اعلان براءته فى المشهد التالى دون أن يجد أذنا صاغية مصدقة. فهو بهذا الاعلان لا يقرر براءته فى المعنى المسيحى القائل بتوارث الخطيئة الأولى مع الميلاد، بل ويؤكد أيضا عبثية هذا الحكم علينا بالوجود فى عالم لا نرغبه .

ونظل نتابع الفراشة وهو يكتشف هذا العالم الذى اقتيدْ اليه وكأنه طفل يتعرف الى العالم ويحاول أن يدرك شروطه ولغته الخاصة. ولكن الفيلم يريد أن يؤكد لنا

خلال ذلك ، أن الانسان مجبول على الرغبة فى تجاوز هذا العالم المفروض عليه وكما أن الطفل ينشأ فى اطار من مواضعات مفروضة عليه قهرا فان رسالته المكنونة تظل السعى لتوسيع هذا الاطار. واذا كان من الأطر ما ليس بالمرونة بحيث يقبل هذا التوسيع المستمر، فان من البشر من هو قادر على كسره والانطلاق الى خارجه .

ومن ثم سنجد أن المرحلة التالية من الفيلم والتى توازى اندفاعات الشباب ومحاولاته التى تتسم بالتهور أحيانا، يتدافع فيها ايقاع الفيلم وهو يتابع مواجهات «الفراشة» مع عالمه الجديد تقوده لمحاولة الهرب الأولى.

ثم يبطئ ايقاع الفيلم عندما يعزل «الفراشة» فى زنزانة السجن الانفرادى ليتأمل خبراته ويختبر ارادته. ولمرحلتين أخريين يظل الفيلم يتراوح بين التسارع والبطء فى الايقاع وفقا لتناغم متبادل بين «العزلة» و «العودة» يتنامى مع نمو الخبرة الناتجة عن التجربة والخطأ وتصاعد المعرفة وصقل الارادة.

إلا أن كاتب سيناريو هذا الفيلم وممثليه ومصوريه ومونتيره ومخرجه لا يضعوننا أمام هذه المعانى والدلالات بصيغة مباشرة فجة، كما لم يلجأوا الى الرمزية المكشوفة التى تجعل من العمل الفنى معادلة جبرية، يعوض عن أجزاء منه بقيم مجردة. ولكن صانعى هذا الفيلم اختاروا الطريق الصعب، طريق التجسيد الفنى. وبدون اللجوء الى الحذلقة و «المعاظلة» وبأداء فنى بسيط مركب معا، لا مجال فيه للزخرفة والابهار الخارجى. ومن هنا اشعاعه الداخلى بمستويات من الدلالة الكامنة، ومن هنا وصوله الينا سواء تابعنا هذا المستوى من الدلالة أو ذاك .

ومن هنا كان تعاطفنا مع «الفراشة» فى صراعه ضد الجدران والأسوار الطوبية الكابية لينطلق الى لألاء البحر الأزرق وأمواهه الصافية.

•

---

* نشرة نادى السينما ، السنة الثانية عشرة، النصف الثانى، العدد رقم ١١ - ١٩٧٩/٩/١٧.

# جينى وجمهورها
# حول فيلم « وجها لوجه »

كانت «جينى» - فى قمة انفعالها - تدق الباب مسترحمة أبويها المتوفيين أن يفتحا الباب ويخاطباها. فوجئت بجمهور المشاهدين يصخب ويضج بالضحك مستهزئا بانفعالات جينى المتصاعدة. استجابة تسير فى عكس اتجاه الاستجابة المتوقعة من خط الصعود الدرامى اللازمة التى تعانيها جينى الشخصية المحورية فى فيلم «وجها لوجه».

كانت جينى ترقد فى غيبوبة نتيجة محاولتها الانتحار بابتلاع أقراص منومة. ومن خلال المشاهد الكابوسية، التى كانت تراها فى بحران غيبوبتها، كان الفيلم يكشف لنا الجوانب الداخلية الكامنة فى لاوعيها. كنا قد رأينا جينى فى البداية تحيا حياة ناجحة كطبيبة نفسية وزوجة وأم من زاوية المعايير العامة، بل وفى تقديرها هى نفسها. كان عالمها الخارجى متماسكا وكان الجميع ينظرون اليها على أنها غاية فى الصحة العقلية . بيد أن هذه الصورة الخارجية تنهار ازاء أقدامها على الانتحار .

فما الذى جعل هذه المشاهد واللقطات الجوهرية دراميا، والتى تقوم بوظيفة كشف العالم الداخلى للشخصية المحورية، وتفسر انتحارها المفاجىء وغير المبرر ظاهريا، تدفع المتفرج للانفصال عن الفيلم الذى يشاهده، بدلا من أن تكون وسيلة لمزيد من اندماجه أو اتصاله به ؟ وأكثر من ذلك أن يأخذ المتفرج فى الضحك والصخب ويعلن منذ هذه اللحظة فصاعدا حتى نهاية الفيلم ابتعاده عنه وعدم قبوله ؟

يوجد التفسير الجاهز : جمهور لا يحترم آداب المشاهدة . ولكن الملاحظ أنه -

والحق يقال - كان مثال الصمت والانتباه وحسن الاستقبال فى الجزء الأول من تتابع العرض وتقديم الشخصية قبل انفجار الازمة بالشروع فى الانتحار . رغم ما فيه من تقطيع وانتقالات كانت تحتاج لجهد - لا شك فيه - لتجميع دلالات اللقطات والمشاهد لتصنع نسيجا قصصيا .

وهناك التفسير الجاهز الآخر : جمهور ربى تربية فنية رديئة، عديم الصبر على استيعاب الأعمال الفنية الجيدة . ورغم أن هذا عامل جوهرى - لا ينكر فى صنع استجابات الجمهور الفنية، إلا أنه يبقى التساؤل : لماذا حدث الانقطاع بين الفيلم والجمهور عند هذه النقطة - رغم أهميتها - ومتعارضا مع ما بدا منه من استعداد للتلقى بصورة طيبة فى البداية ؟ ومع ما لاح أنه كان على قدر من القصد فى اختيار هذا الفيلم بالذات ؟ ويبدو أنه على معرفة باسم برجمان أو سمع عن الفيلم أو ربما لما هو شائع عن الأفلام السويدية . أقول ، سواء لهذا السبب أو ذاك ، توجه الجمهور لمشاهدة هذا الفيلم ، وكان على استعداد لمتابعته ، فلماذا توقف عن المتابعة وانقطع الاتصال بينهما عند هذه النقطة ؟

لم يرضنى هذان التفسيران الجاهزان أو على الأصح لم ارهما كافيين لتفسير رد الفعل هذا . وبدا لى أننا مطالبون - وخاصة اخواننا السينمائيون - بتقص أكثر تدقيقا لفهم رد الفعل هذا . فقد يساعدنا هذا التدقيق والتقصى كدرس مستفاد ويسلحنا بفهم للمعوقات التى تحول دون تواصل أفلامنا الجادة مع جمهورنا . هذا اذا كنا نريد صناعة سينما جادة لهذا الجمهور ، لا لجمهور غامض نفترضه، حتى وأن تلمسناه فى المهرجانات أو فى سينمات الحى اللاتينى بباريس .

فى تقديرى، وفى حدود تأملى الأولى كمشاهد بين المشاهدين، أن أول المعوقات التى أدت الى انفصال المشاهدين عن فيلم «وجها لوجه» كان ابتعاد الفيلم نفسيا عن حياتنا. ذلك أن مشكلة الفيلم كانت نفسية وتربوية، وكانت من الوهن والرهافة بحيث تبدو للمتلقى المصرى ترفا زائداً. وما كان بمقنع لمتلقى يعانى ما يعانيه من قهر

السلطة الأبوية طفلا ويافعا وشابا وكهلا أن يتعاطف مع قضية طبيبة نفسية ناجحة وزوجة وأم تعيش ظروفا بهذا القدر من السلاسة ثم تصاب بهذه الازمة الحادة بسبب ارهاق لاوعيها بتلويمات أو توجيهات من جدتها وأهلها عندما كانت طفلة بخصوص أداب اللياقة وحسن السلوك !

وثاني المعوقات كان ابتعاد نمط الحياة التي يصورها الفيلم بعدا يكاد يكون فلكيا عن نمط حياة جمهورنا ومستوى معيشته أناس يحيون حياة ميسرة من كل الوجوه كل شيء مرتب ومعتنى به بدءا من الشارع ونهاية بمحل العمل والمسكن . كل شيء نظيف، حتى الأشجار تبدو مغسولة يانعة الخضرة. كل شيء متاح ويعمل، حتى التليفونات والتاكسي . تعاملات الناس ودودة مهذبة، مهما اضطربوا واختلفوا . تراهم يمنحون بعضم البعض الحنان والرعاية، لا يبخلون بوقت ولا مال دون من أو أذى . ومشاكل هؤلاء الناس التي ظهرت لنا، بالاضافة الى مشكلة طفولة جيني الطبيبة النفسية العاقلة، شعور طبيب آخر عاقل وحكيم وواسع الأفق بالهجر. ممن ؟ من حبيبه الذي ليس إلا ممثلا خليعا اشترط على عشاقه إلا ينفصل عن غلام آخر يعشقه ، وزوجة مسنة متصابية تحاول التوفيق والجمع على صعيد واحد. زوجها وعشيقها الشاب وصديقه . اذ أننا نعرف أن هذا العشيق ليس إلا الممثل الخليع السابق الذكر وغلامه . وهذه المشاكل تزيح، بل تحجب، حتى الجانب الفعال في نمط الحياة التي تظهر من خلاله. فنحن لا نعرف لم وجدت تلك المشاكل في ذلك الوسط . ونحن لم نر أناسا يعملون في سبيل صنع الحياة التي توفر لهؤلاء الناس الوقت والمال والأدوات التي يواجهون بها مشاكلهم وتوابعها . وإلا لأصبحت المسألة «سوء تربية» والسلام !

وكيف للمتلقي الذي لاقى أهوالا لم يلاقها أو ديسيوس في زمانه ( أو أي بطل آخر مشابه في أساطير السويد) لكي يصل الى دار السينما ويدفع الاربعين قرشا ثمنا لمقعد في الصالة ، أن يتعاطف ويصبر ويثابر على محاولة فهم مشكلة هؤلاء الناس !

وعلى أى الأحوال ، وبدون محاولة لتقنين قاعدة فنية، يبدو أن الدراما النفسية ترتبط الى حد كبير بالأوضاع الثقافية والحضارية لمنتجها ومجتمعه، ويندر أن تنتقل الى القاسم الإنسانى المشترك إلا على يد فنان أكثر استبصارا بالأفق الإنسانى المشترك . مع اعتذارى لبرجمان ومحبيه !

وثالث المعوقات التى أدت الى انفصال المشاهدين عن فيلم «وجها لوجه» كان معوقا فنيا . ومع تقديرنا أن الجمهور كان على معرفة بدرجة أو بأخرى بالمخرج ومع تسليمنا بأن الفيلم من أسلس أفلامه وأقلها تعذيبا لشخصياته وجمهوره إلا أن عمليات التقطيع والانتقال المفاجىء، عند النقطة الحدية التى أشرنا اليها، حيرت المشاهدين فى الفصل بين الواقع والوهم، بين اليقظة والحلم، فضلا عن تراكم آليات التكثيف والرمز فى المشاهد الكابوسية، الأمر الذى أودى بعملية التواصل. وكانت نتيجته التعليق الذى أعلنه أكثر من مشاهد : ولا أنا فاهم حاجة ! أو حتى تبويخ انفعالات الشخصيات بالصياح : بيه !

ولقد أشرت فى عدد النشرة رقم ١٠ المؤرخ ١٩٧٩/٩/١٠ الى أن دراسات علم الجمال والنقد الفنى أخذت تستفيد من نظرية المعلومات ومكتسباتها العلمية فى فهم كيفية تواصل العمل الفنى مع جمهوره. وأجدد التذكير بهذه الاشارة – فى هذا المقام – لكى لا أسارع بتلويم الجمهور وتعنيفه والتسليم بأفكار جاهزة ومنتهية عنه، تجعلنا فى المحصلة النهائية أما أن نيأس ونردد الشعار المبتذل «الجمهور عاوز كده ! » وأما أن نتعالى عليه بالنقد والإبداع «للصفوة» إلا أننا حريون باعادة فحص أساس عملية الاتصال والتواصل مع الجمهور، اذا كنا لازلنا نسعى نحو سينما جادة ومؤثرة .

---

* نشرة نادى السينما ، السنة الثالثة عشرة، النصف الأول، العدد رقم ٢ – الاثنين ١٩٨٠/١/١٤.

## حول فيلم
# « عندما يعود جوزيف »

أشـار الزمـيل على أبو شـادى (النشـرة : العـدد ١٩، فى ١٩/٥/١٩٨٠) إلى جوانب من فـيلم «عندمـا يعـود جوزيف» سيناريو وإخراج كوفـاتش، وخـاصـة بعض مهاراته الحرفية. كما وضح الزميل مكانة المخرج بين جيله رابطا فيلمه هذا بحركة النقد الذاتى للمجتمع المجرى فى السبعينات.

ونود أن نضيف هنا الى ما ذكره الزميل جوانب أخرى نراها أساسية فى فـهمنا للفيلم . وهى جوانب تتعلق بالمستوى الدلالى للفيلم . وخـاصـة مـا قد ينتج عن هذا المستوى، بصورة غير مباشرة، من ترسيب قيم ومـفاهيم ومـواضـعات نرى أنها خطيـرة التـأثيـر لو قـرأت أو تركت دون مناقـشـة. ونرى أن هذه القـيـم والمفـاهيم والمواضعات قد أثرت، ولا شك، فى بناء الفيلم، وجعلت سياقه يقوم على أساس هش، رغم المظهر الذى يزعم التمـاسك. كمـا يبـدو لنا أن الفـيلم - فى التـحليل الأخـيـر - مـهمـا زعم أنه ينتمى الى حركة النقد الذاتى المشار اليها، إلا أنه - فى الحقيقة - ارتداد عن كل نقد أصيل بناء .

عندمـا ينقلنا الفيلم إلى عالمه نكتشف أننا فى عالم خاص جدا يصـعب علينا أن نقبله على أنه عالم عام يخصنا جميـعا . ولا أريد أن أخـوض هنا فى العلاقـة بين العام والخاص فى الأعمال الفنية . وسأكتفى بالتذكير هنا - بشكل مبتسر - بأن العمل الفنى مـهمـا تحدث عن عـالم خاص وحـمـيم، إلا أن شرط قـيامه كعمل فنى متماسك - يعتد به - أن يكون فى هذا الخاص والحميمى ما هو مشترك وعام . وإلا

لأصبحت أحاديث الغيبة وثرثرة التشكى من متاعبنا اليومية أعمالا فنية .

وفيلم «عندما يعود جوزيف» يصف لنا «حالة»، حالة خاصة جدا. فتاة نشأت لدى أسرة ما تبنتها. ولا ندرى لماذا . هل هى يتيمة ؟ هل هى لقيطة ؟ وقد كانت هذه الأسرة تعاملها معاملة سيئة. ولا ندرى لماذا أيضا. هل لسوء طبع فى الأسرة أم فى الفتاة أم فى ظرفهما معا ؟ أم أن الفيلم ينطلق من مواضعة أن هذا هو حال أى أسرة تتبنى أبناء الآخرين؟

على أى الأحوال، فاننا نتعرف - دفعة واحدة - على هذه الفتاة وهى نتاج هذه التنشئة التى أخبرنا بها الفيلم فيما بعد . ولكن عندما نتعرف على البنت نلاحظ فى سماتها الجسدية تشوها (تذكر ساقيها المنحرفتين مثلا) وأنها تفتقد الجمال أن لم تكن أميل للقبح، وأن بها قدرا لا بأس به من البلاهة والاهمال والكسل. وأنها لا تعمل عقلها فى شىء، وانما سلوكها أقرب لردود الأفعال العصبية والانعكاسات الشرطية البيولوجية . فتاة لا تتقن أى شىء ، لا اعداد الطعام ولا الملبس ولا تدبير شئونها، ناهيك بأن تلتزم بعمل. ومع هذا فهى كثيرة التدلل، تلقى بعبئها على الآخرين، لا تأخذ مبادرة مستقلة إلا باظهار الارتكاسات الهستيرية غير المبررة - فى أطيب التفسيرات - أن لم يكن بواعثها «الغل» المكنون .

ومن هنا فان «ماريا»، تلك، بكل هذه المواصفات الخاصة جدا، مجرد «حالة مرضية خاصة». أما تقديم المشاكل التى تقع لها على أنها «أزمة عامة» أو أنها تمثل أزمة المرأة المجرية، أو غير الجرية، فهو أمر أكبر من حالة ماريا بكثير. ويصبح الفيلم غير مقنع بالمرة فى طرح قضيته، أن كانت تلك قضية. وصار بناء هشا، مهما أكثر الفيلم من وصف ما حدث لها .

وحتى عندما يقابل الفيلم شخصية ماريا - زوجة الابن - بشخصية أجنس - أم الزوج - فان هذه المقابلة تشى بكثير من خطوط الالتقاء التى تؤكد عصابية ماريا وحالتها الخاصة. فالأم رغم سلوكها المتماسك خارجيا، والذى يبدو عاقلا ومتحضرا،

إلا أنها أمام ماريا هى مجرد جسد مشغول دوما بالأكل وقضاء الوقت فى الفرجة على التليفزيون، أو ممارسة الجنس مع أى رجل يضع يده على كتفها، أو برتقالة فى حقيبتها، أو تسقط نظراته على عجيزتها! وعندما تكشف الأم عن قيمها نجدها تتحدث عن المحافظة على الشكل والمحافظة البيولوجية على الابن والسعى لحمايته كما تحمى هرة أولادها . والقيم التى تستشف من حديثها أنكى، فهى تتحدث عن البنوة حديثا - اذا ربطناه بما عرفناه عن نشأة ماريا المتبناة، لأدركنا أن الفيلم يرسب لدينا معنى تجاوزته الانسانية الراشدة بدعاوى عن بنوة الدم وعن الأصلاب. والأدهى أن سلوكها يلح على تأكيد معنى مستمرا، مثلها مثل ماريا وأن كان بشكل محسوب، وكأن المرأة رغبة جنسية متحركة، وحركتها هى من أجل اشباع هذه الرغبة، وهذه الرغبة فقط لا غير . واذا كان لها شواغل أخرى فهى شواغل تتصل بكونها وعاء للمتعة الجنسية، وتتعلق بالحفاظ البيولوجى على مواصلة العيش وشئون الحياة الصغيرة . وعندما تلتزم الأم بالعمل فهو مجرد «شغل» من أجل الحصول على مورد رزق ومصدر لجلب المال اللازم للمأكل والملبس والمسكن، وأيضا لملاقاة الرجال والعثور على من يشبع رغبتها التى لا تنطفىء، ولا تورع فيها ولا مراعاة لظرف خاص أو عام !

والطريف أن الشخصية الرجالية التى تردد ظهورها فى الفيلم - لاس - هو اكمال لهذه القيمة وتتميم لها على المستوى الرجالى. فلاس هذا كان مجرد «فحل طلوقة» يسعى للجنس، والجنس فقط ، وبدون أى مسئولية أخرى. افعل الجنس واجرى ! هذا هو شعاره، وهذا هو مغزى وجوده. وهذا هو حال الرجال الآخرين الذين مروا أمامنا على مجرى الفيلم . اللهم إلا الأب الذى ظهر لنا فجأة فى مشهد الحديقة وبدا طيبا ضعيفا منصاعا لزوجته الجديدة. ولا ندرى لماذا ؟ ربما هدته السنون ! وإلا السيد جوزيف الذى لم نره إلا فى مشهد البداية وكان واضعا يده على فخذ ماريا، ثم فى مشهد النهاية ينزل سلم الطائرة. وقد عالجت الكاميرا مشهد

النزول هذا بزاوية وبحجم تصور هبوطه المتوفر وكأنه النجدة الالهية أو وصول المنقذ الذى أتى لينتشل الزوجة من وهدتها. فبدا كأنه قد أتى ليكمل ما لم يتمه فى المشهد الأول . أليس هذا دوره كرجل !

وطالما أن المرأة – فى هذا الفيلم – هى رغبة متحركة، فلابد أن يكون الرجل هو الشق المكمل. والمرأة دون الرجل – فى هذا الفيلم – ضائعة حائرة بائرة، جسد مشقوق يسعى – للالتصاق بشق آخر ، أى شق . وقديما قالوا «ضل راجل ولا ضل حيط » ! وقد كنت أظن أن هذا المثل الشعبى محلى، ولكن هذا الفيلم أثبت أنى على خطأ، وأكد عالمية الفكرة. وها أنا أنقد نفسى نقدا ذاتيا ! وسبحان الذى علم الانسان ما لم يعلم .

ولا يردن على أحد أنى غاليت فى القسوة على كاتب السيناريو لا المخرج ، وإلا فليفسر لى مغزى هذه «الحالة» التى يقدمها الفيلم، ولينف هذه القيم والمواضعات التى بثها طوال فترة العرض. وليفتش عن تبرير آخر غير هذا التبرير الغريب عن الفيلم تماما. وهو التبرير بأن الفيلم ينتقد المجتمع المجرى أو الظروف التى دفعت ماريا وأجنس وغيرهما الى هذا المأزق. ذلك أن ماريا تلك – كما قلنا من قبل – قد برزت أمامنا دفعة واحدة وهى حالة مرضية خاصة جدا. وهى حالة قد نعطف عليها فى حياتنا اليومية، ويكون من مسئوليتنا توفير العلاج النفسى والتربوى لها ، وقد يكون الأنسب احالتها الى مستشفى متخصص. وهذا ما يمكن أن يفعله فى تقديرنا أى مجتمع متحضر متقدم . أما واذا كان ولابد من تحميل المجتمع المجرى خطأ ما، فى هذا الموضوع، فهو أن أحدا لم يدخل ماريا الى المستشفى منذ البداية وتركها تضيع وتعانى فى هذا الفيلم ! وأما أن يزعم زاعم أن الفيلم يرمى الى عرض أزمة المرأة المجرية، أو غير المجرية، فهذا أمر منتف فى حدود مشاهدتى للفيلم كما أوضحتها. وأرجو اعفائى من الاطالة بالاستشهاد بآراء كثيرين – من مشارب متنوعة – من الزملاء الذين رأوا آراء قريبة من رأيى، فالمسألة اذن ليست انطباعا

شخصيا منفردا .

وأما القول بأن المجتمع المجرى يعانى من مشكلة غياب الرجال نتيجة الهجرة - وهذا القول يساق على أنه حقيقة اجتماعية فعلية. وهذا غير صحيح فى حدود معلوماتى. فلينظر قائلوه فى سبب آخر لغياب الرجال . وأما أن كثيرا من الرجال المجريين يعملون فى البحر ، فهو قول آخر لا ينطبق على واقع المجر فى قليل أو كثير، ذلك أن المجر دولة غير بحرية، أى أنها لا تقع جغرافيا على أى بحر . ولننظر أيضا فى سبب آخر جعل الفيلم يختار لغياب جوزيف العمل فى البحرية .

وفى تقديرى أنه لا دافع آخر لهذا الاختيار إلا مجرد أنه وسيلة فنية احتال بها الفيلم لأبعاد جوزيف فترة من الزمن عن موقع الأحداث، لكى تبرز المعانى والدلالات التى يريد الفيلم أن يوصلها الينا .

أما هذا الرأى الذى يأخذ أحداث الفيلم على أنها وقائع واقعية، وعلى أنها تمثل نقدا للمجتمع المجرى والظروف التى تدفع لهجرة الرجال ووحدة النساء، فقد وضح أن وقائع الواقع الفعلى لا تتضمن وقائع أحداث الفيلم . ومن ثم فاننا جارينا هذا الرأى فى الحديث عن الطبيعة النقدية للفيلم فلابد أن نبحث عنها فى المستوى الرمزى التلميحى لا على المستوى الوقائع والمعلومات المباشرة .

ورغم تحرجى من الخوض فى مجال استكناه المكنون فى وعى صانع الفيلم ، إلا أنى سأقدم هذا الفرض فى مجال فك رموز الفيلم كاختبار لعملية التفسير هذه. فاذا أخذنا ماريا على أنها تمثل المجر فى الخمسينات، وعلى أن معاناتها وتجاربها العنيفة تتوازى مع أحداث المجر واضطراباتها فى الخمسينات . وأنها لم تحل أشكاليتها هذه وتعود للاستقرار إلا بالتفاهم مع المجر السابقة ، مجر الجيل القديم وفكرها التقليدى، وممثلها فى الفيلم هو الأم . وهذا التفاهم والاتساق يدشن بوصول جوزيف (ولنتذكر أن الاسم الأول للرفيق ستالين هو جوزيف) أى أن الاستقرار والتمثل أتى عندما هبط السوفييت على أرض المجر !

ولكنى – شخصيا – لست متحمسا لهذا التفسير ، ولا لهذه الطريقة فى تحويل العمل الى رموز، طالما أن بناء العمل الفنى وعلاقاته الداخلية لا تقود الى هذا .

ويدفع هذه المظنة أن هذا الفيلم يعتمد على حبكة ومشكلة تدخل فى دائرة الانتاج الرأسمالى التجارى. ويتكىء على وسائل ابتزازية فى جذب المشاهدين . ودعك من عرضه لمشاهد الممارسة الجنسية ( تذكر المشهد الطويل لممارسة الجنس فى السيارة) أو تعرية أجزاء من الجسد ، دون أى وظيفة فنية. وانما هو تأكيد على قيم مختلفة واستغلال لها ، فان الفيلم يرسب – كما أشرنا مسبقا – قيما ومواضعات ومفاهيم غير قليل منها يأباه الفكر الرشيد ، وما بقى منها مشجوب أن لم يكن مرفوضا .

ويكفى أن هذا الفيلم يدور فى هذه الدائرة المكررة لموضوع – ران عليه الدهر البرجوازى – موضوع المرأة الباحثة عن الرجل والعكس ، وبهذه المعالجة الميلودرامية ، التى تعتمد على كل ما هو متخلف فنيا . لقد سئمنا اشغالنا بهذه المسألة وكأن لا شاغل لأحد الجنسين إلا البحث عن الجنس الآخر . صحيح أن علاقة الرجل بالمرأة هى علاقة جوهرية ، وصحيح أنها لازالت يشوبها الكثير من التشوهات ، ولا زال يحول دون لقائهما الانسانى الناضج المثمر عقبات ومواضعات ومفاهيم رثة ، ولكن الإلحاح على هذه المسألة وبهذه الصورة التى تكرس كل ما هو متخلف من القيم والمفاهيم والمواضعات مسألة أصبحت ممجوجة مشبوهة، أن لم تكن جارحة للعقل والوجدان السليمين .

ولازلنا فى انتظار معالجة أكثر جدة وأكثر جذرية تضع القضية وضعها الصحيح تهدف الى تكوين أجيال – من الجنسين – أكثر رشدا ، وأنضج وعيا ، يسعيان معا لخلق انسانية متكاملة مبدعة .

---

* نشرة نادى السينما ، السنة الثالثة عشرة، النصف الأول، العدد رقم ٢١ – الاثنين ١٩٨٠/٦/٢.

*** المؤلف :**



- عبد الحميد محمد حواس
- من مواليد «شرباص» (دمياط) في ١٩٣٧/٧/٢٥.
- آخر المناصب : المشرف على الإدارة العامة للشئون الأدبية والتفرغ ومدير مركز دراسات الفنون الشعبية .
- مستشار أبحاث الثقافة الشعبية بمركز البحوث العربية والأفريقية.
- أستاذ غير متفرغ بالمعهد العالى للفنون الشعبية.
- عضو لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة منذ السبعينات .
- عضو جمعية نقاد السينما المصريين.
- شارك فى تأليف عدد من الكتب منها ما يتعلق بدراسة الثقافة الشعبية ،ومنها ما يتعلق بأدلة العمل الميدانى.
- شارك فى ترجمة عدد من الدراسات التى تتصل بتاريخ الدراسات الشعبية ونظرياتها ومدارسها .
- شارك ببحوث وأوراق فى مؤتمرات علمية بالداخل والخارج ، كما نشر العديد من المقالات التى تتناول ظواهر الثقافة الشعبية وعلاقتها بالإبداع الأدبى والفنى المعاصر .
- انتدب مستشارا من قبل اليونيسكو وبعض الهيئات فى البلاد العربية لتأسيس مقررات فى التراث الشعبى والتخطيط لإنشاء مراكز لدراسته .
- عضو عدد من الجمعيات والهيئات الثقافية المصرية والعربية والدولية .

# الفهــرس

**الصور من أرشيف الأستاذ الناقد : محمود قاسم**

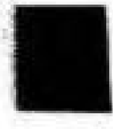
## • صدر فى هذه السلسلة •

١- قاموس السينمائيين المصريين : منى البندارى - يعقوب وهبى
٢- مائة عام من السينما : د. محمد كامل القليوبى
٣- السينما الفلسطينية فى الأراضى المحتلة : سمير فريد
٤- قراءة فى السينما العربية : قصى صالح درويش
٥- أفلامى مع عاطف الطيب : سعيد شيمى
٦- نجوم وشهب فى السينما المصرية : أحمد يوسف
٧- من هموم السينما العربية إلى سينما الرؤية الذاتية : أمير العمرى
٨- الواقعية فى السينما المصرية : سعيد مراد
٩- مخرجون واتجاهات فى السينما المصرية : سمير فريد
١٠- سينما الأطفال (مقالات ودراسات) : فريال كامل
١١- أطياف وظلال - عبد الحميد حواس

**** ويصدر تباعا فى أعدادنا القادمة :**

- مدارس الأداء التمثيلى فى تاريخ السينما المصرية : عبد الغنى داود
- كاميرا سامى السلامونى (١٩٧٨-١٩٩٢) إعداد : يعقوب وهبى

رقم الإيداع : ١٥٦٦٢ / ٢٠٠٠



**شركة الأمل للطباعة والنشر**
**(مورافيتلى سابقا)**